

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE  
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

*Dans le vide*  
suivi de  
*Étude de l'évocation dans le recueil de nouvelles Qui a tué Magellan ? de Mélanie Vincelette*  
Mémoire en études françaises  
par  
Camélia Handfield  
Bachelière ès art

Maîtrise en études françaises, cheminement en littérature et création

@Camélia Handfield 2012

*I - 2568*



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*ISBN: 978-0-494-91035-1*

*Our file Notre référence*

*ISBN: 978-0-494-91035-1*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

## Composition du jury

*Dans le vide*  
suivi de  
*Étude de l'évocation dans le recueil de nouvelles Qui a tué Magellan ? de Mélanie Vincelette*  
Camélia Handfield

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche  
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Patricia Godbout, examinatrice  
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,  
Université de Sherbrooke

Josée Vincent, examinatrice  
Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,  
Université de Sherbrooke

## Résumé

Le premier volet du mémoire présente *Dans le vide*, un recueil de huit brèves nouvelles impressionnistes qui mettent en scènes des situations ou des personnages étonnants et privilégient une narration sur le mode implicite.

Suit le volet théorique, une étude ayant comme point de départ le silence et les non-dits. En se basant sur les théories de la nouvelle récente qui souligne le caractère elliptique du genre, l'analyse du recueil *Qui a tué Magellan ? et autres nouvelles* de Mélanie Vincelette dégage des constructions narratives fréquentes dans une esthétique de l'évocation. On remarque un resserrement de la narration autour d'éléments du récit sur lesquels le narrateur insiste par le biais d'énumérations de détails ou de répétitions. On note que l'écriture concentre les fonctions de narration, de description et d'expression dans les mêmes phrases, les mêmes mots ou les mêmes détails. Dans le recueil de Vincelette, ce choix esthétique pourrait refléter l'incommunicabilité. À quoi bon s'exprimer explicitement quand la communication est vouée à l'échec et les gens à la solitude?

Un retour sur *Dans le vide* clôt le mémoire en retraçant l'origine des nouvelles et l'intention derrière chacune de celles-ci. Une mise en parallèle entre l'écriture de l'auteure et celle de Vincelette évalue l'efficacité du travail de création.

Mots clés : création littéraire, nouvelle, évocation, non-dit

## **Remerciements**

Je tiens à remercier Christiane Lahaie pour ses encouragements répétés et son travail d'orfèvre. Merci aussi à mes examinatrices, Patricia Godbout et Josée Vincent, pour leurs judicieuses précisions. La rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien continu et l'aide généreuse de ma famille, My, Louis, Odile et René. Enfin, merci à Nicolas pour son appui constant et à mes fils qui furent la meilleure des motivations pour l'achèvement de ce travail.

## Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction générale.....	6
<i>Dans le vide, nouvelles</i> .....	5
Départs .....	9
Bamboleo.....	13
Somnifère .....	20
Antonio .....	24
Le temps (discrètement) .....	26
Au large.....	30
La bouture .....	35
comprimé 1.....	35
comprimé 2.....	37
L'ordre des choses.....	40
Étude de l'évocation dans le recueil de nouvelles <i>Qui a tué Magellan ?</i> de Mélanie Vincelette .....	43
Réflexion sur l'implicite et l'évocation .....	44
Problématique, hypothèses et méthodologie.....	46
Œuvre à l'étude .....	52
Analyse du recueil de nouvelles <i>Qui a tué Magellan ?</i> de Mélanie Vincelette .....	53
Le caractère elliptique de la nouvelle.....	54
Resserrement de la narration : foisonnement de détails.....	61
Resserrement de la narration : répétitions.....	66
Resserrement de la narration : foisonnement d'images.....	70
Resserrement de la narration : mises en scènes.....	74
Concentration de la narration : unités symboliques .....	75
Structure du recueil et sens.....	77
Évocation et impression globale.....	79

Retour sur <i>Dans le vide</i> .....	82
Jetée dans le vide .....	82
Origines et intentions .....	83
Mélanie Vincelette et moi .....	90
Pour finir .....	96
 Conclusion générale .....	 98
 Bibliographie.....	 87

## **Introduction générale**



Dès mes études universitaires de premier cycle, j'ai participé à des ateliers d'écriture. Avant de suivre ces cours, j'écrivais facilement, longuement, sans me poser de questions. L'écriture était pour moi un exutoire, et je ne voyais pas la nécessité de retravailler mes textes. Avec les ateliers, j'ai saisi l'ampleur du travail qu'exige la création littéraire. Écrire me demande désormais beaucoup d'énergie, consciente que je suis de l'importance de chaque mot et des clichés à éviter. Écrire est aussi devenu la stimulante chance d'explorer de nouvelles formes, de nouveaux procédés de narration, de nouvelles images, et un prétexte pour découvrir de nouveaux auteurs. Parce qu'écrire représente pour moi un défi de taille et une riche occasion d'apprentissage, j'ai opté pour un mémoire en création littéraire. Je m'offrais ainsi le privilège d'être bien encadrée dans l'élaboration d'un projet de création et une possibilité d'accomplissement par une rencontre avec moi-même.

Même si je cherche quand j'écris à emprunter des allées qui me sont toujours étrangères, certaines caractéristiques restent. En premier lieu, je vise toujours la simplicité et la justesse. Je souhaite dire le mieux possible, avec le moins de mots possible. Cette préoccupation paraît courante ; Frank O'Connor note d'ailleurs que la nature même du récit bref demande un souci d'exactitude. Selon lui, un récit exprime ce qui reste indicible autrement, et chaque mot le constituant est essentiel à sa signification<sup>1</sup>. Mon objectif n'est cependant pas de nommer, mais d'évoquer avec précision. Une écriture évocatrice use de formulations qui visent davantage que leur sens littéral. Pour créer l'effet désiré, il faut trouver une tournure de phrase parfaitement adaptée. La sélection des mots détermine en grande partie l'efficacité du texte, dans tous les genres littéraires, certes, mais particulièrement les brefs. Lise Gauvin écrit que le genre de la nouvelle, « moins qu'un autre et de manière analogue à la poésie, ne tolère aucune bavure<sup>2</sup>. » Puisque la nouvelle rejette les explications, elle s'en remet à la force des mots.

---

<sup>1</sup> F. O'Connor, *L'Art de la nouvelle*, [s.l.n.d.]. Voir F. ÉVRARD, *La nouvelle*, Coll. « Mémo », n° 65, Paris, Seuil, 1997, p. 12.

<sup>2</sup> L. GAUVIN. « Le charme fugitif de la nouvelle », *Le Devoir* (Montréal), 29 décembre 1984, p. 19.

Toujours, je tente d'approfondir un événement, une situation vécue par des personnages, et ce, à travers les gestes, les sous-entendus, les répliques et l'ambiance qu'établissent leurs silences. Je cherche à décrire des situations, des êtres, des relations qui étonnent, non par leur caractère insolite ou leur brutalité, mais par leur complexité et leurs contradictions apparentes. Dans cet esprit, ma pratique d'écriture vise la polyphonie remarquée par Franck Évrard dans l'écriture nouvelle récente, que le théoricien qualifie de « souterraine », « multiple » et « équivoque »<sup>3</sup>. La nouvelle ne se plaît plus à transmettre un discours de l'idéologie dominante comme elle le faisait jusqu'au début du siècle dernier ; elle tend plutôt à refléter plusieurs vérités ou à les confronter. Mon écriture tait ainsi certains éléments de l'intrigue, histoire de mieux en faire ressortir l'ambivalence.

En marquant mes récits de non-dit, mon objectif ne consiste pas à déstabiliser le lecteur, mais à explorer les nuances, la multiplicité des états évoqués. Par le fait même, j'espère offrir au lecteur le plaisir de l'interprétation, tout en restant dans la simplicité, dans le quotidien, dans les banalités, dans des situations et des gestes anodins. Les situations dans lesquelles se trouvent mes personnages peuvent être singulières, mais on doit pouvoir s'y identifier sans problème. Les « blancs » de mes nouvelles se veulent un appel au lecteur pour qu'il plonge dans le récit et le ressente, pour qu'il agisse sur le texte plutôt que de l'accueillir placidement. À travers l'implicite, c'est-à-dire en écrivant sans tout exprimer clairement, j'espère ne pas le perdre en chemin. En fait, je désire le placer devant un « surplus de sens par rapport à la signification littérale<sup>4</sup> » de mes récits et emprunter un « raccourci vers [leur] cœur<sup>5</sup> ».

---

<sup>3</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 54.

<sup>4</sup> N. FERNANDEZ BRAVO. « Introduction », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », n° 3 / 4, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 16.

<sup>5</sup> D. GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle*, Coll. « Lettres Sup. Lire », Paris, Nathan, 2000, p. 18. Grojnowski cite Michel Bradeau.

Mes visées esthétiques me poussent naturellement vers le genre de la nouvelle dont André Berthiaume prétend qu'il « permet une grande diversité d'expériences<sup>6</sup> » et que Daniel Grojnowski qualifie de « forme simple<sup>7</sup> », vu son laconisme manifeste. Je préconise une esthétique de l'évocation, dont j'exposerai les caractéristiques dans le cadre du volet théorique de mon mémoire. Il sera utile de comparer mon travail à celui d'une autre auteure pour en souligner les similarités et les différences, pour voir ce qui est efficace et ce qui aurait pu mieux fonctionner. Auparavant, il faudra étudier comment se construit le non-dit dans un texte, vérifier par quels procédés narratifs le récit évoque, selon les théories sur le genre nouvellier et à partir de nouvelles éloquentes. L'objet de cette démarche se résume ainsi :

observer les diverses constructions narratives à l'œuvre, et commenter les effets découlant d'une écriture évocatrice, en postulant que la présence d'ellipses ajoute paradoxalement du sens aux textes.

Bien que l'exercice m'ait pris quelque temps, j'ai persisté et je signe les nouvelles du volet création du mémoire. Après avoir assimilé un certain nombre de notions livrées par les théoriciens du genre sur les mécanismes du non-dit, puis analysé les textes choisis pour leur caractère évocateur, je tenterai de vérifier dans quelle mesure mes textes rejoignent les visées esthétiques qui m'ont servi de boussole, et situerai mon écriture par rapport aux nouvelles à l'étude.

---

<sup>6</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, no 66, 1987, p. 60.

<sup>7</sup> D. GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle* [...], p. 4.

***Dans le vide, nouvelles***

*Départs*

Depuis que Simone y est morte, personne n'ose plus venir sur la falaise pour observer le fleuve. Pourtant un excellent endroit, offert au large et au soleil, à l'abri des moustiques. Ça fait un petit bout, se dit Guillaume. Il ne saurait dire exactement combien de temps. Deux ans, à quelques mois près. Guillaume a arrêté de compter les jours comme on ne saurait tout à coup dire l'âge de son dernier-né en semaines. Simone lui en a foutu une frousse, au petit qui l'a trouvée les yeux ouverts, suspendue à sa branche. Son vélo était appuyé au tronc de l'arbre, et le panier vide, sans lettre d'adieu. Mais il ne faut pas lui en vouloir ; c'était par inadvertance. Elle ne faisait peur à personne, Simone. Guillaume voulait l'expliquer au gamin, qu'il sache que la femme qu'il a découverte ce matin-là n'avait pas toujours été raide et bleue. Mais bon, ça fait un petit bout. Le temps a probablement chassé les cauchemars du petit. Il semble à Guillaume que, pour lui comme pour les autres, cette histoire ne soit plus qu'une fin étrange.

Pourquoi n'y reviendrait-il pas, en haut de la falaise, avec ses carrés de sandwiches luzerne-avocat et sa grosse bière ? Simone ne s'en offusquerait pas. Elle voulait toujours manger dehors, la première à proposer un pique-nique. Même la nuit ou en hiver. Pour l'air, qu'elle disait. Pour son mouvement. Guillaume se souvient des fois où Simone et lui s'assirent en indien à un pas de l'abîme, dans le silence. Alors, c'est bien qu'il soit ici. Un petit repas avant de partir.

Guillaume s'adosse à l'arbre, inspire, sort du sac de papier son premier morceau de sandwich. Tout le monde les préfère en triangles, lui pas. Il aime les grosses bouchées. Et le froissement du sac, discret dans le roulement des vagues qui monte vers lui. Il a hâte de décapsuler sa bière. Un de ses copains ouvre les bouteilles avec la peau du cou, en sortant les veines. Avec le creux du bras, c'est déjà pas mal.

Il y a longtemps qu'il n'est allé nulle part. Deux ans peut-être. Le choc de la pendaison de Simone l'avait fait fuir. Un départ à peine planifié : une semaine et le billet était acheté. Un itinéraire improvisé, dicté par ses tripes. Guillaume ne se souvient pas de grand-chose, à part des pas qu'il comptait toute la journée, et des saletés qui s'immisçaient entre ses orteils, ses semelles chauffées par la friction de la route. Avec le printemps, il a senti qu'il fallait qu'il ressorte son passeport avant la date d'échéance. Pour faire autre chose. Il pense à d'heureuses rencontres à venir, à de nombreuses photos de voyage.

Il en parlait souvent à Simone, l'invitait à partir avec lui. Elle disait toujours oui, mais elle ne participait que distraitement à l'élaboration du projet. À chaque idée de destination, la même réaction : « La Polynésie française, Guille ? » Et puis elle donnait son approbation désintéressée.

Demain, Émilie, la sœur de Simone, viendra le chercher en voiture. Guillaume rangera son sac à dos dans le coffre arrière. Ils chanteront comme des demeurés sur le chemin de l'aéroport, et lui se tournera souvent vers elle avant de la serrer dans ses bras et de passer la porte d'embarquement.

Elle a des mains costaudes, Émilie. Des doigts courts, rougis par le travail, qui sentent le vernis et les copeaux de bois. Pas comme Simone. Un amant de la jeune femme avait confié à Guillaume qu'avec son pouce et son index fins, Simone lui avait pris le sexe comme on tient une souris morte. Guillaume n'avait rien dit. Il soupçonnait déjà que Simone était, disons, délicate. Lui-même l'avait déshabillée une fois, sur la grève. Quelques jours avant qu'elle ne se pendre. Il pensait que ça y était, qu'ils allaient enfin exister, tous les deux. Elle s'était lancée dans l'eau glacée et il l'avait suivie. Il avait senti au creux de sa paume un mamelon dur. Ça l'a tué de ne pas avoir osé demander à Simone si, pour elle, toucher un mamelon, ça se fait entre bons amis.

Elle aurait dit « Je sais pas ». Sans agacement. D'un ton qui demande seulement pourquoi il faut qu'on se pose des questions. Simone n'aimait ni les scènes ni les emportements. Elle était du genre à se promener dans le calme et à regarder autour. Ses deux

phrases préférées étaient : « Je sais pas » et « Chhh, écoute ! » Le reste du temps, sa bouche restait close.

« Simone, je ne comprends pas. Je ne te comprends pas. Tu ne me parles pas. S'il te plaît. Parle-moi. » Le monologue résonnait sous le crâne de Guillaume quand c'est arrivé. Apprendre à vivre avec l'absence. Avec la liste de ses regrets.

Révolue, l'époque Simone. C'est comme ça, fini. Il prend une gorgée de bière. « Simone, merde, il fallait que tu cherches la beauté du monde. Que tu y plonges pour saisir l'inconnu. » Guillaume pense à demain, à la vingtaine d'heures de vol qui le mènera aux motocyclettes qu'il devra éviter, au poids de l'humidité qui chargera ses épaules. Il espère que les villageois des montagnes l'accueilleront dans leur demeure. Il veut s'entourer d'une langue qu'il ne comprend pas, manger des fruits au parfum douteux. Il le dit souvent, à tout le monde, en parlant de son départ prochain : « c'est comme ça qu'on finit par se connaître, quand on se perd, qu'on se déstabilise et qu'on se retrouve. » Comme ça.

Pause.

Dans sa tête, une voix se tait.

Il le sent, devant lui.

Le large. Immense et fort.

Sur le fleuve, un rai de lumière blanc et mince. Ses yeux s'y accrochent pendant que lui pousse une érection vague. Le grondement de la mer l'étourdit. Pas un malaise. Quelque chose qui tient à la fois du désir et du bien-être. L'arbre de la mort de Simone. Guillaume se sait petit dans la beauté de l'instant incontrôlable. « C'est là. C'est tout. »

Simone et son geste que personne n'a compris.

Se pendre pour la vue.



*Bamboleo*

La serveuse aux cheveux rouges ne vient plus voir si Naomi veut autre chose. Ça tombe mal. Elle a soif et envie d'une bière citronnée.

Aujourd'hui, elle porte ses pendants d'oreilles : les roses, pour le tintement. En attendant la serveuse aux cheveux rouges, elle tourne frénétiquement la tête. De gauche à droite. De droite à gauche. Autant se faire plaisir en passant le temps. Elle n'est pas sûre d'aimer la version moyen-orientale d'une chanson des années 80 qui joue au-dessus de sa tête. Peut-être qu'elle est bonne (quelle idée, s'asseoir sous le haut-parleur). Sans avoir à se faire discrète, Naomi détaille la serveuse. Étonnant : même si elle se penche sur une table pour l'essuyer, ses pantalons taille-basse couvrent complètement ses fesses et sa petite culotte. Naomi imagine des textures, des couleurs. Elle a l'impression que la serveuse porte des sous-vêtements doux, légers et lisses sur sa peau blanche. Il faudrait l'interpeller.

Le café est presque vide. Après-midi de semaine, les gens sérieux travaillent. Le seul autre client se concentre sur des papiers, prend des lampées chaudes en aspirant bruyamment. Il a la même façon que Mick de froncer les sourcils quand il réfléchit. Un seul pli à la racine du nez, entre les yeux. La ride du lion.

Ce matin, Mick est parti pressé : une entrevue pour obtenir un poste important dans une compagnie pharmaceutique. Naomi est plutôt fière de lui. En sortant de la douche, il n'a pas voulu faire l'amour parce que c'est salissant.

– Excuse-moi...

Naomi attend. Puis, plus fort :

– Excuse-moi ! Je te prendrais une bière, s'il te plaît.

– Un verre ou une pinte ?

– Je pense qu'un verre, ça va être beau. Merci.

Naomi avait oublié que la serveuse avait la voix si basse. Sa culotte doit être minuscule. Confortable quand même, puisque la jeune femme aux cheveux rouges s'affaire maintenant avec aisance derrière le bar. Elle dépose le verre devant Naomi.

- Merci.
- Fais-moi signe si tu veux autre chose.

La bière pétille sur la langue de Naomi. Il lui semble qu'elle devrait faire quelque chose. Au moins être nerveuse pour Mick. Elle l'imagine qui l'appelle, nonchalamment appuyé au bureau : « Mon nom sur l'écriteau, il va être inscrit en petites majuscules. » Quand elle travaillait au comptoir d'un restaurant, quelques années plus tôt, elle portait un écusson avec son nom dessus.

Mick et elle se rendaient ensemble à la piscine publique après le boulot, une petite piscine le plus souvent déserte. Naomi s'y délestait de la sueur et de l'odeur de friture. Parmi personnages peints sur le mur, ils avaient chacun choisi leur préféré. Naomi, classique, avait opté pour le dauphin aux aguets dans sa chaise de sauveteur. Mick aimait la baleine qui défiait les lois de la proportion, presque aussi grosse que l'hippocampe (« Peut-être qu'elle est juste très très loin ? »). Naomi a renoncé à ses quarts de travail au restaurant deux mois après son embauche. Mick et elle vont depuis à la piscine quand bon leur semble. Mais leur objectif de se sculpter des épaules de nageurs reste inatteint. Alors, ils se satisfont de leurs longueurs maladroites et autres flats du plongeon de trois mètres. Après s'être rincés, nus, sous la douche, ils sortent les yeux rougis, le nez brillant. Désinfectés.

Mick et elle n'ont pas non plus perdu leur habitude d'aller danser. Il paie tout, il sait qu'en ces occasions, elle ne dit rien. Ça donne à Mick un vertige qu'elle trouve pervers, mais Naomi

se laisse soûler quand même. Pour mieux se mouvoir. Se défoncer sur la piste. Quand elle l'appelle Michel au creux de l'oreille, c'est qu'elle est prête à danser. Il aime quand elle bouge et chante à tue-tête, avec ses mains qui tirent ses cheveux vers l'arrière.

Elle aurait pu s'attabler à la vitrine, au soleil. Comme l'autre client, encore en train de s'échiner, avec les lignes entre ses yeux. Souvent, Naomi s'est exercée devant la glace ; jamais elle n'a réussi à plier son front de la sorte. Elle aime la cravate fleurie de l'homme penché sur son travail ; elle en a une presque pareille qu'elle porte parfois, quand son agence de placement lui dénêche un contrat temporaire dans une boîte branchée. Au lieu d'une robe de soirée, elle choisira sans doute la cravate, à Cannes, quand son scénario (à rédiger) se verra primé. Pour l'entrevue à « Tout le monde en parle » qui précédera ou s'ensuivra, peu importe.

- Naomi Fortin, bienvenue à « Tout le monde en parle ».
- Merci, Guy A.

Il lui arrive de se dire que ses ambitions la rendent un peu vulgaire.

Une autre chanson. Naomi ne la reconnaît pas, la fredonne quand même. Personne ne l'entend, ou alors elle n'indispose personne. Elle avale une gorgée de bière ; l'autre client se gratte la nuque. Elle se dirige vers lui et lui demande des yeux si elle peut s'asseoir.

- (Oui).
- Salut ! Tu t'appelles Michel ?
- Michel ? Non, Alexandre.
- Je sais, Michel, c'est...

Et elle s'accoude à la table. Alexandre n'attend pas la fin de la phrase.

- Naomi, je m'appelle Naomi.

- Enchanté. T'as pas l'air bien, si je peux me permettre.
- Ah. Ça se peut. Je suis nerveuse. Mon chum passait une entrevue à neuf heures pour un poste important dans une compagnie pharmaceutique. J'ai pas encore eu de nouvelles.

Naomi essaie de lire les feuilles d'Alex à l'envers. Un coup d'œil rapide. Pour ne pas se mêler de ce qui ne la regarde pas. Elle avait envisagé Alex révisant le dernier chapitre d'un roman. Sur la vie d'un dentiste ivre et déchu (un accident de menuiserie l'a privé de ses doigts) qui décide de refaire sa vie et de partir à la découverte de l'Amérique Centrale. Mais le document éparpillé ressemble à un rapport. Naomi voit, laissé à sa table, le verre à moitié bu. La bière plate et tiède, sûrement.

- Bon. Je vais finir ma bière. Bonne fin de journée.
- Toi aussi. Pourquoi tu l'appelles pas, ton chum ?

Gamine, Naomi mentait à ses copines, cachées dans la cour d'école au lieu de jouer au ballon-chasseur. Pour le plaisir de raconter. Ses amies posaient des questions, faisaient dévier les récits. En retournant à sa table, elle pense demander son nom et son âge à la serveuse aux cheveux rouges. S'abstient et se rassoit devant son verre. Elle évite de regarder en direction d'Alex. Elle a compris. Il soupire, elle compte, deux fois et demie. Par le nez, avec la poitrine qui monte et descend. Il observe son pouce gauche, qu'il gratte de l'ongle du droit. Sûrement des peaux mortes. Cale son front, maintenant lisse, dans le creux d'une main, la tête tournée vers les passants. Il n'avait qu'à choisir quelque chose de plus intéressant à lire. Personne ne passe. Il se retourne vers Naomi, rapidement intéressée par la frange de son foulard de soie qu'elle se met à tresser. Elle n'a pas besoin de voir Alex pour savoir qu'il rigole, se lève et s'en vient timidement.

- Naomi ? J'ai un jeu de cartes qui traînent dans mon cartable. Ça te dirait, une partie ?

- Je sais pas trop, Alex.

Ils sont distraits par un entrechoquement de bouteilles : la serveuse aux cheveux rouges remplit le réfrigérateur.

- D'après toi, elle est comment la petite culotte de la serveuse ?
- Coton gris. Avec le jour de la semaine d'écrit dessus.

Silence.

- Je pense à une montagne, Alex. Y a des grands arbres mais ils sont tout petits parce qu'on les voit d'en haut. On dirait que j'aurais envie d'être là-bas. Là-haut.
- C'est loin ?

Alex plonge son regard dans celui de Naomi. Il a une voiture en face, la bleue, là. S'ils jouent une partie de pouilleux (« Il faut pas rester pris avec le valet de pique. »), la personne gagnante pourra conduire la voiture. Naomi réfléchit. Accepte, à condition qu'Alex comprenne bien que la balade n'a rien à voir avec lui.

Importante partie de pouilleux. Pas enlevante, ils ne sont que deux joueurs. Le valet de pique reste dans la main d'Alex. Pendant qu'il range soigneusement ses papiers, Naomi invite la serveuse aux cheveux rouges (« Je finis juste à sept heures. »). De toute façon, en altitude, elle aurait eu froid dans sa camisole à bretelles spaghetti.

Naomi trouve accueillante la voiture et le dit à Alex. Elle paie le plein d'essence et conduit lentement. Tous deux ont baissé les vitres et laissent sortir leur coude. Naomi n'a jamais vu de dents aussi blanches que celles d'Alex. Il vient pourtant de boire un café. Il met à fond une

cassette des Gipsy Kings qu'il a payée cinquante sous dans un magasin de disques usagés. À destination, ils claquent les portières et courent jusqu'au sentier. *Porque mi vida yo la prefiero vivir así.* Mais Naomi ne presse pas son ascension. Alex, avec ses semelles de cuir, peine à la suivre.

- Il va être sur quoi, ton film ?
- J'ai pas encore décidé. Attends, j'ai pas très bien compris, les retraités font plus partie de la population active ? Ça se dit pas, un contribuable retraité ?

Si le sentier était plus ou moins aménagé au départ, les choses se corsent ensuite. Il faut grimper des rochers polis par les bottes des promeneurs. Trouver des saillies pour se cramponner, ou avoir vraiment confiance en soi.

Le paysage se dégage, graduellement. La respiration d'Alex se fait forte et profonde. Pour lui permettre de se reposer, faute de trouver mieux, Naomi trouve comme prétexte l'observation des nuages. Alex lui fait remarquer qu'il n'y en a pas. Elle propose alors un bain de soleil pendant qu'il reste quelques arbres pour se mettre à l'ombre, elle qui a noué son foulard sur sa tête pour se protéger.

- T'es pas obligée de faire ça, Naomi. Je tiens bon.

Et ils y sont.

En haut.

Autour, une gifle de vent qui ravive. Un achèvement. Naomi et Alex se tiennent la main comme des cousins en âge de le faire. Le besoin soudain de se chuchoter ses défauts et ses échecs à l'oreille, en riant parce que ça va.

Sur le sommet chauve de la montagne, une bourrasque, les boucles d'oreille de Naomi qui tintent, et une odeur de ciel gorgé de chaleur. La sapinière : des nabots aux chapeaux pointus.

À l'horizon, microscopique et posant une plante sur le rebord d'une fenêtre, Mick qui a commencé le jour même à travailler pour une compagnie pharmaceutique.

*Somnifère*

Le voisin d'en bas écrit un roman. Je sais que ça ne sera pas bon. Il m'a déjà écrit une note pour me demander de ne plus stationner ma voiture dans l'espace libre de ma voisine de palier : j'en ai retenu qu'il ne connaît pas ses conjugaisons et emploie les mots « nonobstant » et « irrévérencieux ». Tous les soirs à partir de huit heures, aux trois-quarts d'heure, il prend une pause dans le stationnement, fait une douzaine de pas sur lui-même et fume deux cigarettes, avec l'air nerveux de celui qui fait ça compulsivement. Pour l'inspiration, il délaisse ses vêtements de bureau et porte chaque soir le même chandail orange, acheté à l'Armée du Salut. Je le vois de la fenêtre de ma salle de bains. Il a marché dans une flaque d'eau. Ses traces se chevauchent et dessinent une tache.

Je n'ose pas lui demander l'intrigue de son roman, de peur qu'il le prenne comme un encouragement. Mais ça me tue. De le voir travailler avec tant d'assiduité. Qu'est-ce qu'il peut bien avoir à écrire... Pourquoi pas l'histoire du gars qui obtient, grâce à un curriculum vitae tout garni, le poste convoité par son voisin d'en haut, pigiste depuis trop longtemps et désireux d'avantages sociaux... Évidemment, un curriculum vitae se garnit sans grand effort ni compétences, quand on connaît l'ami du cousin de tout le monde et qu'on a hérité (de sa grand-tante) de dents parfaitement droites. Martha me dirait de me taire. Que je suis mauvais perdant.

Je me tais, Martha. De toute façon, tu n'as pas été ici ces jours-ci. C'est l'histoire de l'arbre qui tombe dans la forêt et que personne n'est là pour entendre. Je n'émets aucun son pour Martha. La dernière chose que j'ai vue d'elle, c'est un flacon de somnifères qu'elle a laissé à mon attention en plein centre de la table de la cuisine. Elle l'avait entouré d'un ruban soyeux. Avait délicatement fait un nœud. En défaisant la boucle, je me suis rappelé que Martha s'est dernièrement étonnée de m'entendre geindre dans mon sommeil. Comme un chiot tout petit, elle a dit. Et à plusieurs reprises. Tout en geignant, je sue et me retourne. Je



dors aussi les coudes sortis. Quand Martha est chez moi, je lui rentre les coudes dans le dos, les côtes. J'ai d'abord reçu le flacon comme une réprimande. Ou une métaphore ? Je l'ennuie ? Mais peut-être Martha ne cherche-t-elle qu'un peu de paix.

Ça marche, les somnifères. Je pense. Je dois bien dormir, maintenant.

Il faudrait appeler Martha pour le lui dire.

Ça marche, mais ça n'empêche pas le voisin d'en bas d'être le voisin d'en bas. Hier soir, des larges gestes de salutations, « Allô ! L'herbe est longue, hein ! » parce que je suis responsable de la tonte de la pelouse. Dès le début du printemps, immanquablement, « l'herbe est longue ». Tout aussi inévitablement, quand je viens de tondre : « Mmm, ça sent bon le gazon frais ».

Il faisait à peine jour, ce matin, quand j'ai sorti la tondeuse. Sous le rugissement du moteur et les yeux des voisins pressés, il m'a envoyé, celui d'en bas, son bon air de satisfaction. Il était de mise que j'entre télécharger les séries complètes de « Entourage » et « Dexter » pour m'y consacrer entièrement, une tasse de café froid par terre, un cerne sur le tapis, un autre sur un contrat délaissé, mes pieds sur le bureau et mon nez à une trop courte distance de mes aisselles. En tête, le voisin d'en bas m'espionnant avec indifférence, nullement surpris par la pile de vieilles boîtes de plats congelés à côté du micro-ondes. La dernière fois, Martha m'avait crié d'arrêter d'être paranoïaque. Et de prendre une douche. J'avais argumenté que le voisin d'en bas est partout sauf dans les épisodes de téléseries américaines, encore que je n'aurais pas détesté le reconnaître souffrant d'un mal dégoûtant auprès des assistants du Docteur House.

Il est partout. C'est ma porte qu'il a percuté d'un toc toc confiant quand il a eu besoin de recharger la batterie de son auto. J'ai dû lui prêter mes câbles, déplacer ma voiture dans l'espace de ma voisine de palier. Il me racontait sur le ton décontracté de celui qui n'a pas peur de l'autodérision pourquoi il avait oublié d'éteindre ses phares la veille. Souriant, il

prenait de mes nouvelles, me demandait des précisions sur les derniers contrats que j'avais décrochés, en ayant la décence de ne pas me parler de son super boulot.

Martha m'attendait, savait que je le quitterais sans façon, prévoyait que je gravirais les marches quatre à quatre. Martha à qui j'avais besoin de parler. Je lui parlais fort du voisin d'en bas en m'interrompant pour prendre de grandes respirations, fort et froidement comme quand je discipline le vieux chat de Martha, les nerfs du cou tendus. Martha a laissé quelques secondes s'écouler quand j'ai eu fini. C'est là que c'est arrivé. Elle a dit : « Calme-toi donc, il est pas si pire, M.-O. »

« Calme-toi », comme si ma réaction était démesurée. « Il est pas si pire »? « Pas si pire » ? C'est évident, nous ne sommes plus sur la même longueur d'ondes, Martha et moi, après deux années d'entente tacite sur entente tacite, ça y est, nous n'évaluons plus la vie selon les mêmes critères.

La preuve : le « M-O ». Jamais de la vie, malgré ses insistances, jamais, jamais, je ne l'appellerai M.-O., le voisin. Pas même Michel-Olivier. Surtout, jamais, jamais, M-O.

Et le regard sérieux qui soulignait le « M.-O. » de Martha, comme si ma constance à appeler l'autre « le voisin d'en bas » était de l'enfantillage. C'est pourtant ce qu'il est. Le voisin d'en bas.

Elle l'a fait délibérément, pour m'achever, sachant que l'énoncé résonnerait dans ma tête tel un écho imaginaire. Elle a ajouté, lentement : « Il est correct. »

C'est quelques jours plus tard, le flacon.

Les cernes bleus restent, malgré les somnifères. Je veux arrêter de me regarder dans le miroir quand je me brosse les dents. Mais qu'est-ce que j'y peux ? Ils sautent aux yeux, les cernes bleus, sous la couche de poussière et d'éclaboussures de dentifrice. Ça ne sert à rien,

non plus, d'essayer de me retenir de piétiner mon linge sale qui traîne pour me rendre à la fenêtre voir si le voisin d'en bas s'y trouve, avec ses deux cigarettes.

Il n'y est pas : j'ignore si j'en suis soulagé ou déçu.

On m'étiquettera d' « irrévérencieux ». « Nonobstant » cela, par la fenêtre, je plongerai ma tête dans une bouffée d'air frais et projetterai sur le stationnement le plus gros crachat qu'il me soit donné de produire. J'espère, à l'endroit où le voisin d'en bas exécutera sa prochaine trotte circulaire. Puis je prendrai un verre d'eau, j'avalerais ma pilule et j'irai au lit.

*Antonio*

*« Este es un gatito, este es un armadillo, este es un elefante, este es un mono. »*

Le garçon sort les figurines de terre grise une par une de son panier. Il les pose sur la table. Mélanie les a déjà vues. Plusieurs fois. Dans une boutique d'artisanat, un marché, un restaurant.

L'enfant a presque chuchoté, les yeux baissés, et se tord maintenant les mains. Ses cheveux noirs paraissent pâles, à cause du soleil, à cause de la saleté. Après la chaleur cuisante, c'est la première chose que Mélanie a remarquée à son arrivée ici, la poussière. Les femmes qui sans cesse balaient et nettoient les planchers, les hommes qui astiquent leur voiture pourrie. Dans les hôtels scintillants flottent de forts effluves de détergent qui la rassurent malgré elle.

Elle enlève ses lunettes de soleil pour observer l'enfant devant elle. Elle l'a vu avant-hier jouer sur le trottoir. Avec un bâton de bois, il tentait d'attraper ce qu'elle supposait être un petit animal dans un caniveau. Elle lui demande son prénom. Antonio. Elle répète pour elle-même : Antonio. Il est de la même taille que son neveu. Son neveu qu'elle voulait amener avec elle, mais qui a dû rester pour l'école. Son neveu dont elle sent l'absence. Ses mains trop grandes et ses dents manquantes. Avec ses blagues dont lui seul rit et ses imprévisibles réactions, il aurait su lui faire apprécier ce pays terreux. Il lui aurait fait s'émerveiller devant les couleurs vives des jupes des femmes et leur adresse à tenir en équilibre sur leur tête de grosses corbeilles de fruits. Il aurait touché la volaille vivante dans les marchés. Il aurait sauté dans les vagues du Pacifique, mangé de l'iguane et grimpé sur les volcans en activité. Elle lui aurait expliqué les prédicateurs qui sermonnent dans des porte-voix au coin des rues, et les gens qui s'attroupent autour d'eux. Ils auraient pris en photo les chiens errants pour au retour

faire un album, classant les bêtes par grandeur et par nombre de pattes, leur attribuant chacun un nom.

De la terrasse où elle se trouve sans son neveu, elle voit un homme ivre affalé sur le trottoir. À quelques pas de lui, une autochtone descendue de sa montagne natale tresse des bracelets de fils multicolores en chantant dans une langue incompréhensible. Elle remarque que Mélanie la regarde. L'autochtone essaiera plus tard de lui vendre quelque chose.

Mélanie s'éponge le front et la lèvre supérieure. Il n'y a depuis son arrivée pas eu un jour de pluie. Le climat toujours fiable en cette saison fait de ce pays une destination de choix pour les vacanciers. Antonio lui rappelle sa présence. « ¿ *Cuál le gusta ?* » Il pointe en direction des figurines restées sur la table. Lui demande l'équivalent d'un dollar pièce. Sans savoir pourquoi, elle présume qu'il est plus vieux que son neveu de quelques années.

Le soir, Antonio retourne à sa maison au toit de tôle. Peut-être caresse-t-il un ou deux chats hirsutes en chemin. À son arrivée, il embrasse sa mère, et malgré la chaleur, s'assoit contre elle. Il lui demande encore une fois la permission d'observer les inscriptions gravées sur sa dent en or, il veut en réentendre l'histoire. Sa mère lui réclame l'argent de la journée. Ou le donne-t-il à son père ?

Les yeux de Mélanie fixent son sorbet en train de fondre.

*« No quiero nada, gracias. Que le vaya bien, Antonio. »*

Elle remet ses lunettes de soleil.

*Le temps (discrètement)*

Mon père sur un lit d'hôpital.

Son visage devenu étranger sous les tubes qui lui sortent du nez.

Engourdi par les médicaments, il lève sa jaquette et montre en silence une plaie. Je note la hauteur sur l'abdomen, le nombre d'agrafes qui la referment. Je sais que papa regrettera plus tard de devoir toujours cacher la cicatrice violacée sous une chemise, alors je regarde pour me rappeler. Papa était ici, il a fait ça, rester inconscient sur une table d'opération pendant qu'on l'incise. La peau autour de l'entaille est encore orange.

Papa me regarde et sourit pendant que, dans mon carnet, j'inscris :

- une dizaine de centimètres à la droite du nombril (en descendant vers le bas-ventre)
- trente-neuf agrafes
- encore orangée

Ses cheveux me semblent légers quand je refais sa raie. Je me sauve, papa, parce que l'infirmier arrive et entre avec le plateau du co-chambreur. La vue de la macédoine me donne à chaque fois un haut-le-cœur, alors je te quitte avant que la cloche de plastique ne soit retirée. À l'entrée, il y a des vieux qui attendent dans des chaises roulantes et des jeunes mamans qui ressortent avec des bébés neufs. Marcher jusqu'à la maison, sous le crachin qui s'accroche à mes cheveux, dégoutte sur mes épaules, me débarrasse de l'odeur. J'aime les traces de roues de tracteur que je laisse sur les bandes de pelouse boueuse.

François n'est pas arrivé. Il ne fait pas encore sombre ; j'allume quand même la lumière du balcon. Mes chaussures sales, bien rangées au pas de la porte. Il appréciera. Mes clés

s'entrechoquent quand je les lance sur le comptoir, je trébuche presque en enjambant mes vêtements mouillés que je laisse tomber sur le plancher.

Une envie de sieste. Vite. Une serviette propre. La chambre. Essorer mes cheveux.

Enfin, m'allonger sur les couvertures tirées. François fait toujours le lit avant de partir (moi, jamais). Mais il laisse sur le plancher les enveloppes de condom déchirées. Elles doivent être là depuis une semaine. Je me lève pour aller chercher un chandail chaud et une tisane à la menthe. Je les avais vus ce matin, les sachets de condom vides. Moi non plus, je ne les jette pas.

J'ouvre la porte du réfrigérateur. Je n'ai aucune idée de ce qu'on pourrait manger. Si François avait un cellulaire, je l'appellerais pour lui demander de rapporter du poulet rôti. Des frites qu'on trempe dans la sauce. Je veux finir mon repas de ce soir en me suçant les doigts, ma serviette de papier froissée et graisseuse tombée sur le lino.

Ma tisane refroidit dans la tasse de porcelaine blanche.

Dans mon carnet, une page vierge. Je commence à dresser la liste des prénoms que je trouve jolis. De garçons, de filles, c'est sans importance. Ève, je biffe, Antoine aussi. Il n'en restera à la fin que deux ou trois. Alice, j'aime. Alice au pays des merveilles. Et Élisabeth. Élisabeth, cherche-moi des poux. Hughes. Le nom de papa. J'en ai assez des condoms. De l'odeur synthétique du latex à la fraise. Émile : pas mal non plus.

La porte qui s'ouvre me fait sursauter. François est imbibé de pluie et de bonne humeur. Je lui mords l'oreille pendant qu'il m'enlace.

- On mange du poulet ?
- Ouais.
- On fait un enfant ?
- On est déjà rendu grand ?

Il me semble que oui, drôlement grand, mais je ne lui dis pas pour que son retour à la maison ne soit pas trop brusqué. La gorgée de menthe est froide ; j'aurais peut-être dû choisir de la camomille.

– Papa a trente-neuf agrafes pour refermer sa plaie.

François est déjà au téléphone. Retour à ma liste.

Après s'être changé, François vient à mes côtés. Je me rends compte pour la première fois que je n'aime pas son prénom. C'est peut-être pour cette raison que je le nomme si rarement quand je m'adresse à lui. Il me pose des questions sur papa ; je ne sais pas quoi raconter. Les tubes qui entrent et sortent de lui. La minceur des couvertures. « J'aurais décroché le crucifix du mur. » Il me trouve drôle, mais garde son sérieux. Il parle, change de sujet à intervalle régulier, sans s'arrêter, comme s'il avait tout son temps. « Prends-le pas mal, mon amour, mais pour tout de suite je me sentirais beaucoup mieux si tu te taisais. »

Il n'a pas l'air de le prendre trop mal. Le poulet s'en vient.

La vitre s'embue au-dessus de l'évier. François a trouvé de la vaisselle à faire. Pas le moment de lui demander s'il veut que je lui prépare une salade de nouilles pour demain midi : il me répondrait sans se retourner que ce n'est pas nécessaire. Ses muscles sont tendus quand je m'approche et le masse pour lui délier les épaules. Il retire la bonde, se tourne et me serre contre lui sans prendre la peine de se sécher les mains. C'est là seulement que je pense à lui demander s'il a eu une bonne journée.

François regarde la télévision. Je me fais rire. Sur une page choisie au hasard de mon carnet : « Cher journal ». J'écris en lettres attachées, avec application, couchée sur le ventre, sur le lit, les genoux pliés, les pieds en l'air qui se balancent. M'adresser à un cahier comme à un ami. J'entends François changer de position sur le divan, poser son verre sur la table basse. Mon écriture me nargue sur la feuille autrement blanche. J'ai le crayon muet. Je tourne les pages jusqu'à la liste, en m'éventant le visage. Aux autres prénoms, j'ajoute François, sans



raison particulière. François a de longs cils qu'il glisse parfois sur mon cou. Pour m'endormir, je compte de petits garçons aux cils longs.

Il vient se coucher en me réveillant. Pas vraiment, car je somnolais. Il me dit en riant qu'il n'a pas encore digéré. Je ne sais pas pourquoi, ça me donne envie de l'avoir plus près de moi. Je le touche et il m'embrasse avec les lèvres avec la langue avec les dents avec les doigts. Longtemps. Tellement qu'il entre vite en moi, soûl, candide et nu.

Tu n'es alors rien. Qu'une rencontre, une conséquence inattendue. Un accident. Juste comme tu commences à exister, je pense à papa et à la façon que tu aurais de tirer ses cheveux blanchis. Ce n'est qu'une coïncidence. L'air se refait froid et la chambre sent ton début de vie. Ton papa à toi a couché sa tête sur ma poitrine.

C'est pour toi que je chante. Discrètement. Pour un petit garçon aux cils longs.

*Au large*

« Je t'aime. Beaucoup. »

Il a tout dit rapidement. Je t'aime, comme on pose une question. Beaucoup, pour se rassurer. Ça l'a ébranlée, mais la nièce de Michèle ne dit rien, ça ne servirait à rien de tout gâcher. Le soleil d'une heure chauffe ses pieds nus qu'elle frotte aux galets gorgés de chaleur. Elle se regarde dans les yeux de son amant et voit qu'elle lui échappe. Il ne sait plus quoi faire.

Il était content de partir. Un nouveau voyage. Le fleuve et ses eaux salées, l'odeur du varech. Le repos assuré, pour elle comme pour lui. La veille de leur départ, elle l'écoutait s'enthousiasmer et faire des itinéraires, et avait besoin d'un bain. Elle a ouvert le robinet d'eau chaude et elle a fermé la fenêtre sur la nuit. À l'abri du courant d'air, elle s'est assise sur le rebord de la baignoire, dans la vapeur. Il s'était tu et l'a laissée faire, de loin. Elle a enlevé ses boucles d'oreilles serties de fausses pierres. Elle a gratté le tatouage de son ventre avant de défaire le bouton pression, a tendu l'oreille pour entendre le bruit des vêtements qui choiraient sur le plancher. Immersée jusqu'au menton, elle a pensé à son amant.

Deux jours auparavant, il avait eu peur qu'elle ne s'endorme dans l'eau ; elle avait eu l'irrépressible envie de se baigner au milieu de la nuit. S'était réveillée en sueurs, était sortie de la chambre en se cognant contre les murs.

Depuis la mort de sa tante, pendant ses nombreux bains, elle avait à quelques reprises plongé la tête dans l'eau, le visage vers le fond, et avait cessé de respirer, longtemps. Sans raison apparente, parce qu'il le fallait. Le souffle coincé en elle, jusqu'aux limites de la perte de conscience. Elle n'en a pas parlé à son amant. Il ne connaît que ses soudains sursauts, dans le bain, comme la veille de leur départ, quand elle est sortie de l'eau en courant, sans crier, seulement affolée, les seins rougis qui rebondissaient, des flaques de pas partout. C'était l'eau, elle expliquait en une longue phrase non ponctuée, l'eau qui colle à la peau et pèse

s'infiltrer remplit les pores remplit. Il l'aurait prise par la main et séchée, il l'aurait couchée, nue, pour une heure de sieste dans la chambre silencieuse. Mais il faisait nuit et, la nuit, on ne peut pas faire la sieste.

Elle essaie de paraître calme et sereine, lui sourit le plus souvent possible, comme là, sur la grève, pour qu'il arrête de s'en faire. Pour qu'il apprécie, sans macérer dans un sentiment de culpabilité, le son des vagues qui râpent lentement la pierre. Elle sait bien que c'est peine perdue. Ce qu'il veut, c'est qu'elle rie, avec des dents qui brillent au soleil. Elle lui cherche une conduite apaisante à adopter, quelque chose qu'il pourrait faire pour se sentir utile. Elle ne trouve pas. Alors, la nièce de Michèle sourit quand il dit je t'aime, comme on pose une question.



Michèle a dû avoir froid, la nuit, seule au large sur son pneumatique qui se dégonflait.



Le père de Michèle tient la lampe de poche dans sa main gauche. Il n'arrive plus à dormir depuis que les idées se bousculent dans sa tête. Son ombre parcourt les murs de la maison de campagne qui fait face au fleuve. La nuit, il fait froid ou très chaud, mais toujours humide.

Il n'ose plus regarder par la fenêtre. Depuis le début de l'été, les vagues portent un fantôme qui ne lui a pas dit au revoir. Elle a salué son fils et son conjoint, mais a oublié son père. Presque. Elle lui a ramené des outils, nettoyés, dans un sac propre. Qu'elle a laissé dans le coffre arrière de la voiture stationnée derrière les épinettes, hors de vue du chalet.

Il passe ses nuits à faire le vide. Le jour, il ferme les yeux pour faire le noir. Ses pas angoissés marquent de plus en plus rapidement le parquet mal lavé. Il essaie de se rappeler. Il sortait des toilettes. Il ne trouve plus sa chambre. Il a pris une lampe de poche pour mieux voir. Le père de Michèle ne reconnaît plus le chalet. Il le strie de lumière, mais la porte de sa chambre n'apparaît pas, trop petite dans le fouillis des vieux souvenirs et des images récentes de morgue. Il prend de grandes respirations, se répète les sages paroles de son petit-fils. L'avenir. Regarder devant.

Il voit ce qui s'étale devant lui.

Des après-midis de mots-croisés.



Michèle avait au poignet une montre en or et, à l'œil droit, une légère blessure causée par les rochers du rivage, après sa mort.



L'eau bout. Sa copine dort, alors le fils de Michèle s'est levé. Les chats miaulaient à la porte pour aller sur le balcon. Il se verse un café fort, ajoute un peu de sucre. La tasse brûle ses

doigts le temps qu'il rejoigne les félins. Il s'assoit directement sur le sol, frais. Il caresse les chats, un après l'autre, en accordant le même laps de temps à chacun d'eux. Ils sont si susceptibles. Jules a grossi dernièrement, il mange trop. Trop et trop souvent. Il faudrait lui acheter de la nourriture légère, mais ce ne serait pas juste pour Nadine. Nadine est restée svelte, même depuis l'opération.

Le ciel devient clair, le jour vient, mais la ville est encore tranquille. Le fils prend de petites gorgées de café et se concentre sur les pas des chats qui en font trois, s'assoient, et se relèvent pour en faire trois autres. Il entend leurs griffes trop longues contre le plancher du balcon, se trouve des choses à faire pour la journée. Il en veut une chargée. Et belle.

Des crêpes. Avec des fraises, des bleuets. Du fromage, pour faire plaisir à son amour. Elle se lèvera à neuf heures aujourd'hui, samedi. Elle a travaillé tard hier soir. Il aura le temps de se rendre à l'épicerie et à la fruiterie avant son réveil. Il sortira les beaux couverts, on ne sort jamais les beaux couverts pour le petit déjeuner. Pas de café pour elle. Pas aujourd'hui. Du chocolat. Avec des petites guimauves qui flottent et fondent. Le fils se lève, ouvre doucement la porte, les chats se faufilent. Sans faire de bruit, il se rend à la chambre et jette un coup d'œil à sa copine. Elle dort toujours. C'est vrai, elle a travaillé tard hier soir.

Il amène la tasse à l'évier, hésite, décide de la laver tout de suite. Il frotte bien, l'intérieur et l'extérieur. Il la pose à l'envers sur le comptoir, asperge d'eau le savon séché sur l'embout. Il y en a beaucoup ; l'eau fait longtemps de la mousse. Il laisse couler l'eau jusqu'à ce que toute la mousse disparaisse dans le trou de l'évier. Il prend le linge à vaisselle suspendu à la poignée du four et le porte au panier de vêtements sales. Il sort un linge propre et essuie la tasse, puis le comptoir, là où la tasse a dégoutté. Il tire une chaise, en la soulevant pour ne pas déranger les voisins d'en dessous. Il s'assoit. Il se relève. Ses vêtements sont dans la chambre, il ne faut pas déranger son amour qui dort, encore, il choisit les vêtements moins sales du panier et s'habille. Il laisse une note sur la table et sort vite, après avoir dit au revoir aux chats.

Il marche dans le quartier qui tarde à s'éveiller, en chantant, n'importe quoi, des airs qui s'enchaînent.



La nièce de Michèle s'est enroulée sur elle-même pour dormir. Ses genoux touchent presque son menton. Les yeux qui chauffent à cause de la fatigue, son amant la surveille et masse son cou.



À voix haute, le père de Michèle parle à sa fille. Il lui dit qu'elle est belle, comme sa mère, même avec les yeux éteints. Puis il la réprimande comme une enfant de cinq ans : « Viens me voir, depuis un mois, tu ne viens plus. Et surtout, laisse-moi dormir. »



Le fils de Michèle ne pense pas à sa mère qui lui manque. Il sait que, de toute façon, il ne comprendra pas le motif de la fin abrupte, impeccablement planifiée, d'une vie.

*La bouture***comprimé 1**

Avant d'entrer sous la douche, Émilien apporte à Rosalie un grand verre d'eau et le pose à côté du lilas qu'il a arraché à l'arbre du voisin en revenant de la pharmacie. Il veut rester auprès d'elle quand elle avalera le cachet, mais Rosalie insiste pour qu'il se lave tout de suite. Sa voix chaude quand il chante et le son des gouttelettes qui s'écrasent sur la porcelaine de la baignoire la rassurent. En soulevant son bassin, Rosalie tend les plis de la couverture qui l'incommodaient, puis elle se penche vers les fleurs pâles de la table de chevet. Elle prend une longue inspiration. Empoigne le verre. D'une geste précis, elle met le comprimé au centre de sa langue sèche et, avec une lampée d'eau fraîche, l'envoie au fond de sa gorge. Elle tire un pan du rideau et un rayon de lumière entre, touche son cou. L'étroite fenêtre est ouverte ; le voisin vient de tondre la pelouse.

Ils y sont allés tôt, ce matin, à vélo. Elle était assise sur la selle et tenait les hanches d'Émilien qui pédalait. En chemin, ils se sont arrêtés à la boulangerie pour acheter des croissants au beurre, et assis sur le seuil pour en partager un. Rosalie recomptait mentalement les jours ; Émilien fredonnait du Joe Dassin (c'était plus fort que lui, avait-il expliqué). « C'est drôle qu'on se soit jamais installés ici avant pour les croissants. » Rosalie a pressé la main d'Émilien pour lui faire comprendre qu'elle l'écoutait même si elle ne le regardait pas. « On devrait le refaire. Commencer des belles choses plus souvent. » En remontant sur la bicyclette, Émilien a annoncé à Rosalie qu'il recenserait les tulipes et leur couleur jusqu'à la pharmacie.

Le plancher de bois usé craque. Rosalie se retourne pour jeter un coup d'œil sur Émilien. Elle sait qu'il frissonne toujours en sortant de la douche. Même de l'autre bout de la pièce qui leur sert d'appartement, elle voit qu'il a la chair de poule. Elle a envie de glisser lentement ses doigts sur sa peau mouillée pour sentir les petites bosses ; elle reste au lit. Décoiffe ses cheveux. De lourdes mèches noires tombent sur son visage. Émilien s'assoit à ses côtés.

- Ça va ?
- Il faut que je surveille l'heure.

Il appuie sa tête sur les cuisses de Rosalie qui sent sur sa peau des joues trempées. Ensemble, ils attendent le temps qui passe.

- Ça fait une heure.

Rosalie s'était endormie, adossée à son oreiller. Ses cheveux sont imbibés de sueur. Le parfum des lilas se mêle à l'odeur de moisi de l'appartement. Émilien ouvre la porte qui donne sur le balcon, presque plus grand que le logement même. En s'y rendant, il prend un pot de terre cuite, examine la plante qu'il contient. Rosalie se dit qu'il ne pourrait pas la nommer. Il ne retient jamais les noms des plantes qui ornent la pièce. Une fois le pot placé dans un coin ombragé de la terrasse, il attend Rosalie qui natte ses cheveux, se couvre la tête d'un carré de soie bleue. En regardant la silhouette d'Émilien, penché au-dessus du garde-fou, elle sourit. La nausée n'est pas venue. Elle sort, entoure de ses bras la taille d'Émilien. Ses épaules déjà brunes goûtent le sel.

- Regarde.

Rosalie parle du vert éclatant des feuilles naissantes. Émilien observe en silence les arbres que le balcon surplombe. Il effleure sous la chemise de Rosalie son ventre froid. « Oui », répond-il. « C'est beau. » Elle lui demande comment il fait pour rester dehors, torse



nu, entre chercher un chandail de laine, et revient avec un plateau de vases courts, soulagée de ne pas avoir à aller en classe. Émilien se prépare pour se rendre à l'atelier où il souffle du verre. Des vases, comme ceux du plateau de Rosalie, comme celui de la table de chevet. Il sait exactement avec quelle intensité expirer dans les longs tuyaux, et à quel rythme les tourner pour former, dans le verre brûlant, de fins contenants multicolores.

Rosalie mire les vases un par un pour voir si les boutures du laurier rose sont prêtes. Le laurier s'est acclimaté à l'appartement malgré le peu de lumière et d'espace et n'arrête plus de pousser ; il faut souvent tailler la plante indisciplinée. Rosalie n'ose pas jeter les branches vivantes ; elle les fait tremper dans les vases d'Émilien. Elle met de côté les tiges qui ont développé des racines et trouve à l'extérieur deux menus pots de céramique. Il n'y aurait pas assez de place pour garder plus de plantes dans l'appartement. Elle plonge les mains dans le sac de terre qui repose en permanence sur le balcon. Émilien vient l'embrasser avant de partir. Il la regarde travailler avec application. Elle presse la terre dans les pots pour s'assurer que les racines ensevelies ne sèchent pas, en prenant soin de ne pas les étouffer.

Il y a beaucoup de boutures. Rosalie plantera celles en trop dans les pots de plastique qu'elle avait trouvés dans les poubelles du voisin. Elle les laissera devant l'immeuble, près du trottoir, avec un panneau avisant les intéressés qu'ils peuvent se servir. Elle laissera aussi à qui les veut une pile de livres racontant de jolies histoires qu'elle a fini par savoir par cœur.

## **comprimé 2**

La bouteille de rosé vide roule sur le plancher comme si l'appartement, au sommet de l'immeuble, tanguait, bercé par le vent. Étendue sur le ciment frais du balcon, Rosalie regarde les étoiles. Elle a envie de repérer des constellations ; elle ne connaît que les Grande et Petite

Ourses. Pour entendre Émilien, elle a laissé la porte ouverte, sans prendre soin de refermer le filet : en ce temps de l'année, les moustiques baignent encore dans leurs œufs. Émilien s'est assis par terre, près du lit. Des spasmes agitent sa jambe gauche. Il risque à tout moment de renverser le dernier verre de vin posé à ses pieds. Il ne boit pas, se contente de bouger les doigts sur le manche de sa guitare, les yeux clos. Sa musique semble venir d'ailleurs ; Rosalie l'écoute en fixant le ciel sans nuages, les genoux pliés, ses pieds à plat sur la galerie pour que pénètrent en elle les vibrations des notes. Le vent la balaie en suivant la courbe de son corps, puis elle se souvient. C'est l'heure.

À l'évier, Rosalie remplit un verre d'eau qu'elle laisse sur le comptoir. Ses mains tremblent quand elle sort la pilule de l'emballage. Elle fredonne une berceuse que sa mère a cessé de lui chanter il y a longtemps. Sa voix résonne dans sa gorge, elle ne fait plus attention à Émilien qui joue de plus en plus fort. Exactement douze heures après le premier cachet, elle avale le second. Rosalie défait ses tresses et noue ses cheveux avec le vieux fichu bleu pour dégager son visage. Elle s'accroupit et, avec ce qui reste d'eau, arrose les lauriers roses qui grandiront. Elle reste pliée un instant, enroule autour de ses doigts le bas effiloché de son pantalon. Il faut le recoudre. Elle se dévêt et, en s'asseyant sur le lit, se rappelle les paroles de la berceuse, entonne le deuxième couplet sans faire de bruit. Au creux de son ventre, lentement, l'ovule fécondé se désimplante.

D'entre les jambes de Rosalie coule un mince filet.

Elle se caresse les bras et l'abdomen, chante maintenant assez fort pour qu'Émilien l'entende. Il la rejoint au lit, la guitare sur ses jambes croisées. Les arpèges qu'il pince donne à la chanson de Rosalie un air lointain. L'ovule descend le long du bas-ventre, encouragé à poursuivre son chemin par la mélodie. Des notes sont martelées sur le manche. Le corps de Rosalie se contracte et propulse hors d'elle une minuscule bille. La guitare est posée sur le sol. Émilien loge son nez derrière le lobe d'oreille de Rosalie. Ils attendent un temps avant qu'il ne plonge sa main dans la culotte blanche pour récupérer prudemment l'ovule fécondé. Elle

embrasse sa lèvre supérieure et il enveloppe le petit naissant dans une ouate humectée. Le couche au bord de la fenêtre, à côté de la belle de nuit. Il le contemple pendant de longues minutes et part mouiller une débarbouillette propre pour éponger le front de Rosalie.

*L'ordre des choses*

Dans l'appartement s'étalent les boîtes à remplir. Vous trie, gardez, jetez. Comme il y a sept ans, quand il vous a fallu vendre la maison. Trop de responsabilités. Vous qui aviez travaillé dur toute votre vie aviez droit au repos, vos enfants vous l'avaient bien dit. Et puis, trop d'espace, surtout. Trop d'espace après la mort de votre épouse.

Pour l'instant, rien ne presse, vous regardez une à une les photographies. Vous arrêtez longuement sur vos favorites. Des amis, perdus ou partis, autour d'une table pleine, des coupes remplies à la main. Des sourires, des poignées de main. Votre épouse en robe de soirée, en chemise à carreaux, en pantalons d'homme, enceinte. Les enfants, enfants. Ils arrosent le jardin, prennent des gorgées d'eau à même le boyau. Font des pâtés de sable, des soupes de pissenlit. Construisent avec des retailles de planches des jouets abstraits. Repeignent le chalet framboise. Vous caressez des chevelures, des fossettes. Vous savourez le plaisir de serrer ça dans vos mains. Ce qui aura donné son importance à votre vie. Votre sillage.

Parmi les photos, vous trouvez une lettre oubliée.

Vous la sortez de l'enveloppe, reconnaissez l'écriture d'une patiente qui a choisi ses mots. La dernière phrase, vous vous en souvenez parfaitement :

*Merci, docteur, de m'avoir expliqué la mort de mon fils.*

Un merci appuyé, gras d'encre noire. Les lettres s'affinent jusqu'à *la mort de mon fils*, suivis d'un point qu'on voit à peine mais qui y est, de justesse, comme si la patiente avait retenu son souffle en écrivant.

Vous vous rappelez la patiente et le bébé que vous aviez déposé, emmaillotté quand même, dans les bras de la mère. Un bébé qui n'avait pas su respirer hors d'elle. Une mère seule dans une chambre salie de son sang.

À ça aussi, vous aurez servi. À limiter les dommages courants. Vous aurez fait de votre mieux.

Un tableau suspendu autrefois au mur du salon vous vient en tête, avec ses maisonnettes colorées et ses toitures reluisantes d'ardoise. « C'est ça, la paix, l'équilibre, » disait votre épouse à propos de la toile. « Les habitants de ces maisons vont bien. » « Comme ceux de la nôtre, » aimiez-vous répondre. « Comme ici. » La façon dont elle vous regardait alors : comme si vous étiez la même personne, tous les deux, comme si tout ce que l'un accomplissait était aussi l'œuvre de l'autre. Les enfants étaient grands et la maison, enveloppée d'un silence tissé serré que les cris et effusions ne couvraient pas.

Avant que vous ne vous retrouviez seul, à la fin, quand vous touchiez la peau de votre épouse, vous la sentiez de papier de soie. Vous aviez l'impression de la toucher plus entière, de l'avoir plus à vous parce que moins de couches vous séparaient de sa chair.

Le tableau avait été peint par un patient qui vous l'avait ensuite offert, un patient que vous aviez soigné, recousu, pansé. Cette peinture se trouvait désormais chez quelqu'un d'autre. Ou toujours enfouie dans le bric-à-brac du bazar. Elle n'aurait pas eu sa place ici, dans l'appartement au tapis vert. Encore moins dans la chambre qui s'en vient. Peut-être aviez-vous su laisser assez de vous-même dans la toile pour en faire partie même aux yeux d'un inconnu ?

La lettre devient lourde. Même privé de sensibilité au bout des doigts, vous en sentez toute l'épaisseur.

*Votre voix calme et assurée m'a fait comprendre que tout était dans l'ordre, que j'avais conçu cet enfant pour Dieu. Mon fils vit entre des mains divines, c'est ce que votre ton me disait quand vous m'annonciez sa mort.*

Une bouffée de chaleur, l'assurance d'avoir apporté du réconfort aux gens seuls. D'avoir aidé, au point de connaître par cœur le parfum la mort. Vous vous sentez fier comme un gamin qui apprend à lire.

Vous riez au milieu des boîtes et des objets épars.

Vous riez, c'est dans l'ordre des choses. La stature des vieux se tasse, se courbe. Ils occupent de moins en moins d'espace. Ils tombent, une hanche, un genou, le crâne, et voilà. Vous repliez la lettre et décidez de la garder.

Vous vous levez. Le dos droit vous dépliez lentement les genoux, assez lentement pour sentir ses os s'imbriquer les uns dans les autres, ainsi certain que tout est placé comme il se doit. Appuyé au rebord de la fenêtre, vous reprenez votre souffle, fatigué de tout faire avec application. Dehors, les arbres portent leur manteau d'automne. Rouges, oranges et jaunes, ils frémissent sous le ciel, sachant qu'ils perdront une à une leurs feuilles pour finir tronc et branches. Vous les admirez de le faire avec ce majestueux éclat.

Où irez-vous, quand la chambre deviendra immense ? Dans quel lit ? Vous refusez de devenir un problème, une lourde tâche. D'écraser vos enfants, vos petits-enfants. Il vous reste trop d'argent pour être pris en charge par l'État.

Chasser les pensées, les remplacer par des formes rouges et jaunes et orange. Quand vous fermez les paupières, il y a de grandes feuilles qui vous font oublier.

Les signes. Ranger les clés dans le sucrier. Ne plus savoir s'il fait jour ou nuit. Ne plus prévoir. Se souiller. Se laver maladroitement avant que quelqu'un ne sache. N'annonce la nouvelle.

On vous nourrira tous les soirs comme autrefois vous-même serviez compotes et purées. Vos doigts fins qu'on tiendra, précieusement, de peur qu'ils ne s'effritent. Une main sur votre épaule, des baisers sur vos joues creuses. Un fils plié sur la barrière du lit pour une étreinte. Un « reposez-vous, papa ». « Avez-vous tout ce qu'il vous faut, papa ? » « À demain, papa ».

Jusqu'à ce que demain ne vienne plus.

**Étude de l'évocation dans le recueil de nouvelles *Qui a tué Magellan ?* de  
Mélanie Vincelette**

## Réflexion sur l'implicite et l'évocation

Mon intérêt pour la littérature provient entre autres d'une fascination pour les mots, chacun ayant son sens propre et ses nuances précises. De même, je m'étonne de la force de l'implicite, présent bien que « non dit », non traduisible comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Une inférence n'est jamais l'exact équivalent de sa traduction en termes explicites, parce qu'elle s'énonce sur le monde du *flou* [...], et qu'elle impose une sorte de suspens partiel à partir de l'interprétation<sup>8</sup>. » Nicole Fernandez Bravo constate d'autre part que ce qui est tu n'en est que davantage souligné par une tension dramatique<sup>9</sup>. Les silences provoquent des effets aussi importants que ceux des mots ; il peut être plus pertinent et plus efficace de suggérer que de dire, le mode explicite étant parfois trop clair, trop brutal, ne laissant pas suffisamment de place à l'interaction et à l'imagination du récepteur. En interprétant ce que le texte laisse deviner, on se laisse gagner par l'émotion. De la nouvelle, Agnès Whitfield écrit : « ces ellipses et ces blancs, tout en exigeant [...] un effort, [...] tendent la main vers l'intérieur du texte<sup>10</sup>. » Que la construction des récits soit fondée sur des sous-entendus suppose que le narrataire partage un savoir avec le narrateur, une culture, des connaissances qui peuvent aller de soi, qu'on ne juge peut-être pas nécessaire d'énoncer. Le décodage du récit devient source d'empathie et permet de s'en approprier les rouages.

Plusieurs critiques ont déjà associé la nouvelle à une esthétique du non-dit et de l'évocation, du « *moins*<sup>11</sup> », dit Évrard. « Dès la première ligne<sup>12</sup> », remarque Gilles Pellerin, la

<sup>8</sup> C. KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Collin, 1998, p. 342.

<sup>9</sup> N. FERNANDEZ-BRAVO. « Le langage de l'émotion dans les textes littéraires », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez-Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », no 3 / 4, Paris, Presses de l'institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 275.

<sup>10</sup> A. WHITFIELD. « Traduire l'étrangeté : de quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », *La nouvelle québécoise au XX<sup>ème</sup> siècle. De la tradition à l'innovation*, sous la direction de Michel Lord et André Carpentier, Coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 19, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 103.

<sup>11</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 47.



nouvelle jette le narrataire dans le vide, sans présentation des personnages, sans mise en contexte, sans explication. Henri-Dominique Paratte relève le caractère concis du genre, concision qui selon lui est issue d'une volonté d'économie dans l'écriture « à la limite du silence<sup>13</sup> », de ne donner, écrit Michel Lord, que l'information nécessaire à l'intelligibilité du texte<sup>14</sup>. Le discours de la nouvelle reste donc fragmenté par les silences, les absences, les réserves.

Au plan de la narration, le non-dit et ses manques sont traduits par l'ellipse et la paralipse, figures dont les critiques conviennent généralement de l'emploi récurrent dans le genre. Selon Gérard Genette, les ellipses sont les « failles dans la continuité temporelle<sup>15</sup> » du récit ; les ruptures ainsi causées sont autant d'occasions de suggérer une information. Les paralipses se distinguent des ellipses de ce fait qu'elles occultent des éléments sans effectuer de saut temporel. Par une omission « latérale<sup>16</sup> », le narrateur décide de dissimuler au lecteur une information qu'il est en mesure de connaître selon le mode de narration. Évrard explique que l'ellipse et la paralipse, poussant le narrataire à retracer d'importants éléments présents sous forme indicielle seulement, enrichissent la nouvelle en lui conférant de la virtualité<sup>17</sup>.

Toujours selon Paratte, l'esthétique de la suggestion récurrente dans le genre de la nouvelle indique « une incertitude » qui « contredit l'objectif totalisateur et compilateur du

---

<sup>12</sup> G. PELLERIN. « Nous aurions un petit genre », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle: actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent Engel, Frasne, France / Québec, Canevas / L'instant même, 1995, p. 181.

<sup>13</sup> H.-D. PARATTE. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. » *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, Coll. « Documents / Dont actes », n° 10, Montréal / Toronto, XYZ éditeur / GREF, 1993, p. 22.

<sup>14</sup> M. LORD. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, Coll. « Documents / Dont actes », n° 10, Montréal / Toronto, XYZ éditeur / GREF, 1993, p. 55.

<sup>15</sup> G. GENETTE. *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1972, p. 92.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 93. Voir aussi p. 211-212.

<sup>17</sup> F. ÉVRARD, *La nouvelle [...]*, p. 51.

roman.<sup>18</sup> » La nouvelle n'a pas le temps d'illustrer une réalité globale. Le roman, lui, peut s'étendre et se développer.

La brièveté inhérente au genre nouvellier permet par ailleurs à l'auteur de garder en tête chaque phrase, chaque détail du texte. Pierre Tibi l'a montré et Évrard le rappelle, elle « favorise, comme dans le poème, la mise en relation et le regroupement d'éléments éparpillés dans le texte.<sup>19</sup> » Les réseaux de sens et d'images se forment dans l'immédiat et mettent en valeur un « ordre spatial ». Le « pôle narratif », davantage mis à l'œuvre dans le roman que dans la nouvelle, privilégierait plutôt « un ordre temporel<sup>20</sup> ». Le roman raconte des événements dans le temps. L'architecture de la nouvelle appelle l'évocation.

Dans le cadre de ce mémoire en création littéraire, il me semble pertinent d'étudier les mécanismes narratifs de certaines nouvelles qui racontent sur le mode de l'évocation et leurs effets. Si, comme les théoriciens du genre l'annoncent, la nouvelle se tait avec l'ellipse et la paralipse, quelles constructions met-elle en place pour évoquer?

### *Problématique, hypothèses et méthodologie*

J'analyserai les constructions narratives de nouvelles en cherchant des réponses aux questions suivantes : peut-on remarquer, dans les nouvelles particulièrement empreintes de non-dit, des procédés narratifs récurrents ou similaires qui énoncent sur le mode de l'évocation ? Si oui, quels sont-ils ? Quels en sont les effets ? Et quels sens ce choix esthétique confère-t-il aux textes?

---

<sup>18</sup> H.-D. PARATTE. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. » [...], p. 19.

<sup>19</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 12.

Je présume qu'en effet, les nouvelles étudiées démontreront une récurrence de procédés narratifs précis, que j'ai regroupés en deux phénomènes. Le premier constitue un mécanisme de resserrement de la narration autour d'un élément que l'on décrit, que l'on détaille, sans le nommer. En écrivant l'absence, on écrit ses contours. Michel Lord le constate : « le narrateur parle souvent *à côté* ou *en dessous*, *en deçà* de ce qu'il a à dire, et, en raison de ce facteur "paralogique", la lecture permet surtout une reconstruction du sens de type archéologique [...] »<sup>21</sup>. Lord emploie le néologisme « paralogique » pour « qualifier cette tendance du sujet du discours (*logos*) à se placer dans les marges (*para*) de son objet.<sup>22</sup> » La narration se resserre autour d'un non-dit qui devient ordonnateur dans la nouvelle. En rassemblant des éléments épars dans la nouvelle, on arrive à construire des réseaux de sens. Par exemple, extraite de *Qui a tué Magellan?* de Mélanie Vincelette, la nouvelle « L'épice des juges » débute par le paragraphe suivant :

Je me souviens des nuits étoilées passées dans le jardin, des torches hawaïennes plantées ici et là dans le sol, un quatuor à cordes polonais et une petite ballerine en tutu qui danse entre les flammes. Tous nos amis affalés, leur langue frôlant les nappes blanches avec un grand soupir de contentement. Le porto sur les lèvres. Les canapés sur la langue. L'air du soir. La Grande Ourse. Cassiopée. L'étoile du nord.<sup>23</sup>

Dans cet extrait, le narrateur évoque un souvenir en détails en même temps qu'il passe sous silence les informations référentielles (on ne sait pas, par exemple, quelle période sépare ces soirées du moment de l'énonciation). Le narrateur se remémore ces soirées en les décrivant avec précision, il s'y arrête sans se soucier d'*informer* son narrataire ; s'en dégage la nostalgie du personnage bien qu'elle ne soit pas explicitement exprimée, nostalgie qui joue un rôle prégnant dans l'atmosphère de la nouvelle. La lecture de la nouvelle s'en voit alors ralentie, puisque l'implicite englobant du récit se trouve derrière chacune des phrases, comme le souligne Pierre Mertens : « Le plus souvent, il faut lire lentement un texte bref et ne sauter

<sup>21</sup> M. LORD. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? [...] », p. 59.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>23</sup> M. VINCELETTE. « L'épice des juges », *Qui a tué Magellan ? et autres nouvelles*, Montréal, Leméac, 2004, p. 65.

aucune marche dans cet escalier, de peine de s'égarer, de laisser le secret tapi entre les phrases se dissoudre.<sup>24</sup> » Il faut être attentif en lisant de la nouvelle, parce que l'écriture nouvelle s'absorbe, en omettant volontairement des éléments essentiels.

Pour vérifier l'hypothèse de resserrement de la narration, je me fonderai sur les principes de narratologie établis par Gérard Genette en me penchant sur le temps du récit, plus particulièrement sur les notions de durée et de fréquence. La durée tente de mesurer la vitesse de la narration par l'établissement d'un rapport entre le laps de temps que prend un élément de l'histoire et la longueur de récit nécessaire pour le raconter<sup>25</sup>. Genette a répertorié les mouvements narratifs intervenant sur la vitesse du récit dont les ellipses, qui donnent une « vitesse infinie » à la narration : aucun récit ne correspond à une durée d'histoire tue<sup>26</sup>. Les pauses descriptives, au contraire, interrompent l'histoire pour laisser place au discours de la narration. En d'autres mots, le narrateur arrête le récit des événements pour exprimer autre chose. Le temps de l'histoire est suspendu<sup>27</sup>. Puisque l'implicite « montrerait » en principe davantage qu'il ne « raconterait », je présume qu'on trouve dans l'architecture des nouvelles des pauses descriptives. Ou alors l'instance narrative évoque les choses par touches, tout au long de la nouvelle. Quoi qu'il en soit, la vitesse du récit d'une nouvelle devrait être lente, en dépit de la rapidité que lui confèrent les ellipses.

Genette a aussi théorisé la fréquence événementielle, c'est-à-dire le rapport entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois où on l'énonce dans le récit. Le mode est singulatif quand l'événement a eu lieu autant de fois qu'il est mentionné dans le texte, répétitif quand on raconte l'événement à plus de reprises qu'il n'est arrivé, et itératif quand on résume en un passage dans le texte ce qui s'est passé plusieurs fois dans l'histoire<sup>28</sup>. Un resserrement de la narration voudrait que celle-ci fasse un usage notable

<sup>24</sup> D. GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle* [...], p. 43. Grojnowski cite Pierre Mertens.

<sup>25</sup> G. GENETTE. *Figures III* [...], p. 123.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 145-147.

du mode répétitif. La nouvelle s'attarderait à des descriptions, des énumérations de gestes, des remémorations répétées, non pas pour expliquer mais pour mieux suggérer.

Cette prédiction correspond à la notion de l'instantanéité de la nouvelle décrite par Évrard, laquelle résulte en une impression, pour le narrataire, d'un temps fixe ou répétitif. « La nouvelle s'efforce », note Évrard, « de figer l'instant et de le soustraire au flux temporel.<sup>29</sup> » Il m'apparaît alors nécessaire de vérifier si les nouvelles qui se prêtent au resserrement de la narration concordent avec la typologie de la nouvelle-instant telle que définie par René Godenne. Ce dernier appelle « nouvelle-instant » celle qui s'attarde à un moment particulièrement restreint d'une vie qui « met en jeu l'existence entière<sup>30</sup> ». Ce qui compte alors, ce n'est plus l'intrigue, somme toute relativement absente, mais l'émotion.

Le mode de la narration sera à considérer, pour voir si les événements sont « montrés » ou « imités » plutôt que « racontés ». Dans *Figures III*, Genette note que l'opposition des deux modes narratifs remonte à l'époque de Platon. Selon ce dernier, soit le poète s'exprimait explicitement en son nom, il s'agirait ici de « raconter », soit il voulait donner l'illusion qu'un autre que lui parlait, mode que Platon nommait « l'imitation »<sup>31</sup>. Genette explique que tout récit est « raconté » : le récit, étant formé de signes linguistiques, ne peut « imiter », à moins de rapporter du langage. Contrairement à l'art dramatique, il ne peut pas « montrer »<sup>32</sup>. Un récit laisse tout de même différents degrés d'espace à l'acte narratif. Si l'instance de narration décrit une scène sans se faire sentir, elle donne en effet l'illusion de « montrer » cette scène. Et il me semble plus facile de charger des événements d'implicite en les « montrant » de façon détaillée qu'en les « racontant ».

<sup>29</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 27.

<sup>30</sup> R. GODENNE. *La nouvelle française*, Coll. « SUP. Littérature moderne », n° 3, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 125-127.

<sup>31</sup> G. GENETTE. *Figures III* [...], p. 184.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 185.

Le caractère de réversibilité de la nouvelle décrit par Évrard est directement à l'origine du second phénomène narratif dont je souhaite établir l'existence, soit la concentration de l'écriture nouvellière. Ledit caractère de réversibilité veut que la brièveté du genre contraigne le nouvellier à « concentrer dans une même unité de narration et de discours les fonctions narrative, descriptive et expressive<sup>33</sup> ». Dans *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Roland Barthes amorce une théorisation de la structure du récit en en soulevant les plus petites unités de sens au point de vue narratif. Il catégorise ces unités en deux grandes classes : les fonctions et les indices. Les fonctions, de la catégorie du faire, forment le récit au plan de l'intrigue et la développe. Les indices, de la catégorie de l'être, renvoient à un autre niveau de sens que celui de l'intrigue, évoquent implicitement un caractère, une atmosphère, et engagent le lecteur dans une activité de déchiffrement. Les unités narratives peuvent appartenir aux deux classes à la fois<sup>34</sup> ; Évrard souligne que, par souci d'économie, le nouvellier préfère les notations mixtes jouant un rôle tant au plan indiciel qu'à celui de l'histoire<sup>35</sup>. Ainsi, par exemple, le dialogue peut simultanément assumer un rôle descriptif et narratif, le cadre de la nouvelle devient la métaphore de la psychologie du personnage. Cette concentration intensifie le potentiel d'évocation de la nouvelle. Contraint par les limites de la brièveté, le nouvellier construit « un texte à la fois compact et dense<sup>36</sup> » tout en permettant une ouverture sur le sens.

Le resserrement de la narration dans le récit et la concentration de l'écriture nouvellière pourraient constituer un élément fondamental de la poétique de la nouvelle actuelle : la dimension narrative du récit s'estompe au profit de ce que Jean-Pierre Blin appelle le « narratexte », c'est-à-dire « l'ensemble des éléments qui concourent à enchâsser l'histoire, à l'embellir, à l'enrichir de considérations morales ou philosophiques, bref tout ce qui, intégrant et dépassant la narration primitive, lui confère une dimension irréductible aux

<sup>33</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 47.

<sup>34</sup> R. BARTHES. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, Coll. « Points. Essais », n° 129, Paris, Seuil, 1981, p. 12-17.

<sup>35</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 48.

<sup>36</sup> H.-D. PARATTE. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. » [...], p. 19.

simples données de l'intrigue<sup>37</sup> ». La nouvelle, particulièrement chargée de non-dit, n'a plus besoin de « *raconter* une histoire<sup>38</sup> ». Comme Évrard le remarque, l'intrigue de la nouvelle actuelle consiste en une quête inassouvie ou dépeint dans son rapport au temps un personnage en attente ou en errance. L'essentiel ne se compose plus d'une évolution d'événements suivis, mais de l'instant et de ce qu'il évoque<sup>39</sup>. Selon Grojnowski, par sa virtualité, la nouvelle s'ouvre sur « l'au-delà du récit » ; elle outrepassa les frontières de l'intrigue et mène le lecteur au rêve, à l'élaboration du sens du récit.

La portée du texte dépasse alors sa seule référentialité, et le récit gagne en valeur évocatrice, voire symbolique. Lord croit qu'« on choisirait de faire bref non pas pour dire peu, ce qui serait un non-sens et une absurdité – de toute façon, qu'est-ce que dire beaucoup en littérature ? – mais pour creuser l'écart entre le signe et les sens.<sup>40</sup> » Vu cet écart, la nouvelle, comme la poésie, demande une relecture. Charles Baudelaire jugeait que la nouvelle était l'équivalent en prose, du poème<sup>41</sup>. Le non-dit amplifierait la charge affective de la nouvelle ou du poème. Stéphane Mallarmé soulignait aussi : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve !<sup>42</sup> » Plus récemment et plus près de nous, l'écrivaine Anne Dandurand affirme par ailleurs : « J'écris des nouvelles parce que j'aurais tant aimé composer les plus beaux haïkaï, mais que je n'y suis jamais arrivé [*sic*].<sup>43</sup> » Le nouvellier travaillerait donc avec le même matériau que le poète : le mot dans sa potentialité symbolique.

<sup>37</sup> J.-P. BLIN. « Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle raconte-elle toujours une histoire? », *Nouvelle et narration : définitions, transformations*, sous la direction de Bernard Alluin et François Suard, Coll. « Travaux de recherche », Lille, Presses universitaires de Lille, 1991, p. 118.

<sup>38</sup> H.-D. PARATTE. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. » [...], p. 20.

<sup>39</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 30.

<sup>40</sup> M. LORD. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? [...] », p. 60.

<sup>41</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 16.

<sup>42</sup> P. HENNINGER. « Le plein et le creux. À propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », n° 3 / 4, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 183. Henninger cite Mallarmé.

<sup>43</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle » [...], p. 61.

### *Œuvre à l'étude*

Ce sont les mots de Mélanie Vincelette, dans son recueil *Qui a tué Magellan ? et autres nouvelles*, que j'étudierai pour répondre à ma problématique. Vincelette est nouvellière, romancière et éditrice. Pour publier son premier recueil de nouvelles ainsi que ceux de deux amies auteures, Véronique Bessens et Suzanne Myre, Vincelette fonde la maison d'édition Marchand de feuilles en 2001<sup>44</sup>. *Qui a tué Magellan ?*, son second recueil de nouvelles, paraît chez Leméac en 2004. Il dépeint de manière intériorisée des êtres blessés ou marginalisés dans leur solitude. Vincelette détient une écriture nuancée, « impressionniste », pour reprendre le terme de la quatrième de couverture du recueil. Elle écrit par touches des reflets d'histoires. En étudiant ses procédés narratifs, je vérifierai l'hypothèse selon laquelle la narration se resserre autour d'éléments particuliers pour évoquer, notamment en répétant et en énumérant. Je vérifierai aussi ma seconde hypothèse voulant que l'écriture évocatrice fréquente dans le genre de la nouvelle attribue à des éléments de la narration de l'histoire une valeur symbolique.

Restera à tirer des conclusions quant aux sens conférés aux textes par le choix esthétique de l'évocation. En ressortant les motifs explorés dans les textes, je pourrai certainement interpréter des significations de l'implicite qui met en place les différents procédés narratifs étudiés. À la suite de mes lectures préliminaires, j'ai pu identifier des motifs liés à la précarité, à la solitude, au doute et à la rupture.

---

<sup>44</sup> J. WESTLAKE. « In focus. Mélanie Vincelette : Hitting the Books », *McGill Reporter*, [En ligne], 9 septembre 2005, <http://www.mcgill.ca/reporter/37/01/infocus/> (Page consultée le 11 novembre 2011).



*Analyse du recueil de nouvelles Qui a tué Magellan ? de Mélanie Vincelette*

Évoquer quelque chose, partager une idée sans la mentionner expressément, exige du doigté de la part de la personne qui s'exprime, et du travail chez la personne à qui on destine l'idée. Il faut, pour comprendre, décrypter une part de silence. Le silence au sein de la communication est dangereux ; il porte avec lui une zone d'incertitude. On se perd en incompréhension et en malentendus. Mais c'est un agréable risque à courir ; on peut prendre plaisir à s'entendre tacitement. Quand le message est capté, il a un impact accru. On se sent de connivence. Un des plaisirs de la littérature est de déchiffrer un texte, de chercher plus loin que le sens littéral des mots, de fouiller les silences. Des silences qu'on nomme en narratologie « ellipses » et « paralipses ». La section précédente présentait une synthèse des caractéristiques novellières définissant le genre, telles l'ellipse et la paralipse. Le genre littéraire du silence.

La présente section propose une analyse du recueil de nouvelles *Qui a tué Magellan ?* de Mélanie Vincelette ; elle a pour objet d'observer la construction de l'évocation dans le texte bref. L'étude insistera moins sur le caractère elliptique tant souligné du genre que sur les procédés narratifs qui remplissent les vides des ellipses et des paralipses. Je vérifierai si les constructions correspondent à celles que j'anticipe : le ralentissement du récit autour d'événements, de personnages, dans les détails, sur un mode descriptif, répétitif, et le dédoublement des unités narratives qui occuperaient plusieurs fonctions à la fois, soit narrative, descriptive ou expressive. Noter au passage les effets des procédés narratifs employés rendra l'exercice utile et permettra de dégager, au-delà des motifs présents dans les nouvelles, les sens que peut conférer le non-dit aux textes.

*Le caractère elliptique de la nouvelle*

La première étape de l'analyse consiste donc à vérifier le caractère elliptique des textes, qui se remarque souvent dès les premières lignes des nouvelles de *Qui a tué Magellan ?* En effet, cinq fois sur onze, c'est-à-dire dans les récits « Chinook », « Les cinq postulats d'Euclide », « Cassandre », « La calvitie du geai bleu » et « Maîtresse des sorbets », l'incipit, c'est-à-dire la phrase d'ouverture du texte, s'inscrit en faux par rapport au reste de la nouvelle. Il s'agit d'une anecdote historique, d'une touche d'érudition de l'auteure, d'une note d'étrangeté dont on ne comprend pas d'emblée en quoi elle introduit la suite.

Retenons deux exemples, d'abord celui des « Cinq postulats d'Euclide », qui relate le sentiment d'injustice que ressent Gabriel Contamine, grand timide et obsédé de géométrie, face au succès des moins honnêtes et moins compétents que lui, en particulier de son voisin de bureau. La nouvelle débute ainsi : « Les Ivoiriens d'Abidjan aiment manger des chauves-souris avec de la confiture de groseille. Gabriel Contamine, lui, aime manger des petits pois LeSieur, le vendredi soir, assis devant la télé.<sup>45</sup> » Nulle part ailleurs dans la nouvelle il n'est question des Ivoiriens, ni de chauves-souris. On trouve toutefois deux nouvelles mentions des petits pois consommés hebdomadairement par Gabriel Contamine (p. 44 et 46). L'introduction du récit ne se veut-elle qu'humouristique ? L'habitude alimentaire des Ivoiriens d'Abidjan, qui doit paraître étrange aux Nord-Américains, est-elle mise en relation avec celle de Gabriel Contamine pour souligner le conformisme de ce dernier ? Toute bonne grand-maman québécoise servait des pois verts LeSieur en accompagnement, avec de la purée de pommes de terre. Les mammifères volants comestibles de la Côte d'Ivoire déstabilisent, alors que les légumineuses en cannage réconfortent (ainsi que la télévision), du moins Gabriel Contamine. En rappelant les petits pois affectionnés du personnage, insiste-t-on sur la

---

<sup>45</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 43.

rigueur de sa conduite ? C'est entre autres ce qui marginalise le personnage : sa timidité le pousse à une droiture implacable et l'empêche de réaliser ses nombreux fantasmes.

L'incipit de « Cassandre » recèle aussi sa part de mystère :

Il y a longtemps, les ballerines risquaient leur vie sur les planches de Pigalle. Deux danseuses par année étaient immolées à cause des torches de gaz qui illuminaient la scène : le tutu en flamme qui se roule par terre. La danseuse en lambeaux. La foule qui s'exclame. Le risque et le péril qui venaient avec la beauté<sup>46</sup>.

Dans ce cas-ci, l'anecdote est davantage mise en relation avec le reste du récit puisqu'après le texte cité, la narratrice explique qu'elle a toujours désiré être ballerine, mais que, malheureusement, personne ne remarque ses arabesques quand elle effectue les tâches inhérentes au ménage quotidien. Le lien semble pourtant mince pour justifier que la nouvelle débute par ce paragraphe, d'autant plus que la narratrice n'y fera plus allusion par la suite. L'incipit porte aussi d'autres sens. La Cassandre dont il est question est la fille de la narratrice, fruit d'une histoire d'amour illicite entre cette dernière et un homme plus âgé, marié. La narratrice se plaisait à jouer la femme interdite, à l'abri des « inconforts de la vie conjugale<sup>47</sup> ». Sa relation avec son amant s'en trouvait spontanée et pétillante, jusqu'à la naissance de Cassandre. Avec la naissance de sa fille, la narratrice se rend compte qu'elle a scellé sa solitude : « j'ai compris que je serai toujours seule à m'occuper de Cassandre.<sup>48</sup> » Elle craint la fin de son histoire d'amour qu'elle sent imminente. On peut alors voir dans l'incipit une métaphore du risque que courait la narratrice en s'engageant dans cette relation. Les exaltations de l'interdit entraînent leurs conséquences. La venue au monde de Cassandre marque l'arrêt du jeu entre les amants et la fin des représentations de leur spectacle. La fille

<sup>46</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 55.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 56.

de la narratrice rattache celle-ci à la vie de tous les jours et, au quotidien, personne ne la regarde.

L'incipit de « Cassandre » pouvait a priori étonner, puisque la narratrice, racontant ensuite son histoire d'amour, ne revenait pas à Pigalle, n'élaborait pas sur l'anecdote. Une fois clarifiée la portée sémantique de l'incipit, le vide causé par la rupture entre celui-ci et la nouvelle se voit en partie comblé, mais il ouvre tout de même la porte à plusieurs questions. La narratrice se sent-elle comme les ballerines « immolée », « en lambeaux » ? En choisissant de poursuivre sa grossesse, contre l'avis de son amant, que cherchait-elle, elle qui désirait être « libre de contraintes<sup>49</sup> » ? Regrette-t-elle sa décision ?

Il y a donc, dès le début des nouvelles nommées plus tôt, des vides qui soulèvent des interrogations dont certaines resteront sans réponse. Quand on lit ces introductions de nature elliptique, on n'a pourtant pas envie de demander aux narrateurs « Pourquoi me caches-tu cela ? », mais plutôt « Pourquoi me racontes-tu cela ? » L'anecdote dévoilée intrigue de par son apparente discordance.

On peut en ressentir un malaise, voire une certaine frustration, apparentée à ce que Vincent Engel appelle « le je-ne-sais-rien du beaucoup-trop<sup>50</sup> ». Selon Engel, certaines nouvelles ne laissent aucune place à l'interprétation ni à l'imagination, étant saturées d'informations et de détails avec une telle précision qu'il n'y a plus de place pour l'interprétation. On joue donc le rôle de « lecteur[s]-consommateur[s], obligé[s] d'être satisfait[s] ou de tout rejeter en bloc<sup>51</sup> ». Ce choix esthétique du « dire trop » ne va pas en contradiction avec le caractère elliptique de la nouvelle : si on narre abondamment, en laissant peu de chance de remise en question, c'est souvent pour raconter quelque chose qui

---

<sup>49</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 60.

<sup>50</sup> V. ENGEL. « Nouvelle et Frustration : le je-sais-trop du presque-rien, ou le je-ne-sais-rien du beaucoup-trop », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle. Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent Engel, Frasne, France/Québec, Canevas/L'instant même, 1995, p. 188.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 188.

n'a qu'une importance relative. À titre d'exemple, Engel cite « La sentinelle » de Charles Bertin. Dans ce texte, le narrateur voit un jeune couple qui l'intrigue et imagine son histoire. Rien de ce qui est raconté n'est confirmé par le couple auquel, du reste, le narrateur ne parle pas, et qu'il n'entendra pas parler non plus. Tout est invention. On lit beaucoup, sur quelque chose qui n'est fondé sur rien de concret.

Les incipits de ces nouvelles de Vincelette produisent le même effet. On apprend de faits complets, véritables ou inventés : les Ivoiriens mangent des chauves-souris, les danseuses de Pigalle risquaient de se brûler aux flambeaux. L'information est donnée sans qu'on ait à la questionner davantage. Elle ne sera pas développée dans la nouvelle. Elle ne programme pas, comme les incipits le font habituellement dans une nouvelle, le reste du récit. On se contente de l'anecdote, ou on la rejette – elle ne comprend rien de réellement substantiel. Dès lors, elle peut engendrer la frustration notée par Engel.

Bien sûr, l'exemple du texte de Bertin demeure extrême, et les récits de *Qui a tué Magellan ?* ne correspondent pas au même choix esthétique. Dans l'incipit seulement des cinq nouvelles énumérées plus tôt, peut-on éprouver ce sentiment de vide par le trop-plein. En cherchant, on finit d'ailleurs par trouver du sens à ces introductions étranges. Une fois l'incipit passé, on expérimente l'autre malaise que peut susciter le genre de la nouvelle explicité par Engel : la « frustration du presque-rien<sup>52</sup> » caractérisée par « la découverte d'un vide là où on attendait un plein<sup>53</sup> ». On n'a pas accès à autant d'informations qu'on le voudrait et on doit combler ce manque par l'interprétation, voire la spéculation.

Les incipits peuvent déboussoler. Les explicits, soit les dernières lignes d'une œuvre, aussi. Dans le cas de la nouvelle, on s'attend souvent à ce qu'elle se termine invariablement par une chute, une fin étonnante. Godenne remarque toutefois que la finale des nouvelles est souvent ouverte, que « l'histoire des personnages reste en suspens. L'auteur, qui pratique l'art

---

<sup>52</sup>V. ENGEL. « Nouvelle et Frustration [...] », p. 188

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 187.

de la suggestion, du sous-entendu, nous conduit au seuil d'une nouvelle situation qu'il nous demande en sorte d'imaginer.<sup>54</sup> » C'est vrai pour les nouvelles étudiées dans le cadre de cette analyse, et de manière encore plus notable dans « L'épice des juges », récit d'un homme qui se recueille dans ce qui était son jardin avant de quitter sa conjointe pour une autre femme. Il revit le parcours du couple défait et repense aux débuts de sa liaison avec sa maîtresse pour conclure que son ex-conjointe lui manque. Étonnamment, les deux tout derniers paragraphes de la nouvelle introduisent un nouveau personnage, Érika, dont aucun indice ne pouvait laisser soupçonner l'existence : « Érika me manque aussi, je me souviens de ce frisson qui a parcouru tout mon corps lorsque nous sommes sortis de l'hôpital, elle ressemblait à un petit mouton enrubanné, parfumé. [...] Mais, à cela, aujourd'hui, je ne peux même plus penser.<sup>55</sup> » L'explicit, au lieu de clore l'histoire, lui apporte un nouvel élément. On présume qu'Érika est la fille du narrateur, vu cette mention de leur sortie d'hôpital alors, on le devine, qu'elle était nouvellement née. On connaît aussi l'absence d'Érika dans la vie du narrateur, puisqu'elle lui manque. Mais on n'en saura pas plus, le narrateur choisit de se taire, trop fatigué pour penser à cette fille manquante. Ici ce n'est pas l'ellipse qui est à l'œuvre, car le narrateur détient un savoir qu'il ne dévoile pas sans qu'il y ait de saut temporel ; Genette appelle cette stratégie « paralipse ». Il est d'ailleurs plus aisé de relever les paralipses que les ellipses dans *Qui a tué Magellan ?*. Les nouvelles répondent aux critères de la nouvelle-instant, telle que théorisée par Godenne. En effet, ces dernières s'attardent à un instant précis dans la vie d'un personnage, sans s'étendre dans le temps ; elles évoquent « un moment extrêmement restreint : un jour, une soirée, une nuit.<sup>56</sup> »

« L'épices des juges » ne dure que le temps d'un après-midi. On pourrait penser que l'ellipse trouvera moins sa place que la paralipse dans ces nouvelles, justement parce que les textes évoquent un moment précis dans la vie des personnages. Si on s'arrête à un instant pour le raconter, peut-être qu'on n'osera pas aménager des sauts temporels. Or, il n'en est

<sup>54</sup> R. GODENNE. *La nouvelle française* [...], p. 138.

<sup>55</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 76.

<sup>56</sup> R. GODENNE. *La nouvelle française*[...], p. 125.

rien. Les nouvelles à l'étude comportent des ruptures dans le temps, surtout des analepses, soit le récit d'événements qui ont eu lieu avant le présent de la narration. Du coup, rien n'empêche d'interrompre l'instant pour se rappeler les détails du passé, pour imaginer ou prédire ce qui adviendra. Le narrateur de « L'épices des juges » passe surtout son après-midi à se souvenir : les voyages qu'il a faits avec son épouse, les nuits passées avec sa maîtresse. La nouvelle débute avec une analepse, en nous plongeant dès ces premiers mots dans le passé : « Je me souviens de nuits étoilées passées dans le jardin [...]»<sup>57</sup> » La nouvelle-instant ne restreint donc pas l'usage de l'ellipse.

Pourquoi les sous-entendus se glissent-ils plus aisément, dans ce recueil de nouvelles du moins, par le biais de la paralipse ? S'agit-il plutôt d'un effet de la focalisation ? Genette emploie le terme de focalisation pour désigner le point de vue à partir duquel les éléments sont narrés. Dans les nouvelles étudiées, la focalisation est le plus souvent interne ; on a accès aux récits par la perception d'un des personnages, dans sa subjectivité. On ne peut savoir que ce que le personnage sait. Et le narrateur, dont le savoir est aussi limité à celui du personnage, choisit ce qu'il raconte. Le narrateur peut omettre de raconter un élément qui pour lui va de soi, qui fait honte, dont il est trop fatigué pour parler. « L'épice des juges » ne raconte pas l'histoire et la fin d'un couple, mais livre le récit de ce qu'un homme a pensé de sa conjointe et de sa maîtresse à certains moments de sa vie. On ignore presque tout de ce que la conjointe ou la maîtresse ont pu vivre, parce que le narrateur y fait peu ou prou référence.

La première nouvelle du recueil, « Chinook », comporte un exemple convaincant de paralipse étroitement liée à la focalisation interne de la narration. Dans ce texte, la narratrice, serveuse dans un bistrot, entretient une relation floue avec son patron dont elle accepte les avances. Elle avoue ne pas apprécier les attouchements de cet homme, quand elle explique qu'elle le « laisse faire, car il faut bien vivre et qu'[elle] aime son travail<sup>58</sup> », et davantage

---

<sup>57</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 65.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 11.

encore quand son patron lui demande de rester après la fermeture et qu'elle se dit « sauvée<sup>59</sup> » par un client qui les interrompt avant qu'elle n'ait eu le temps de répondre. Le patron lui caresse la nuque<sup>60</sup>, frôle sa cuisse<sup>61</sup>, son flanc<sup>62</sup>, la prend par la taille et l'embrasse<sup>63</sup>. Chaque fois, elle y consent. Pas seulement pendant l'après-midi et la soirée racontées dans la nouvelle : le patron a pris l'habitude de la toucher, il le fait normalement à l'abri des regards, « dans le grand frigo où pendent les carcasses de bœuf, ou à la fermeture<sup>64</sup> ». La comparaison entre la narratrice et un morceau de viande est ici évidente, d'autant plus qu'il semble improbable qu'on retrouve dans les restaurants, comme dans les boucheries, de réfrigérateur assez grand pour contenir des carcasses bovines. Quand un client du bistrot lui récite à voix haute un des ses poèmes dans l'espoir que l'éditeur attablé derrière lui l'entende, « il coupe l'appétit [de la narratrice]<sup>65</sup> ». Pourtant, cette narratrice accepte une situation dégradante pour garder son emploi. Pourquoi ? Parce que « [le] riz [du patron] à la valencienne est si bon et [que] parfois, quand il y a vraiment beaucoup de clients, il [lui] donne de l'argent sous la table<sup>66</sup> » ? Pour voir hebdomadairement Simon, le client régulier dont elle est amoureuse ? Le comportement de la narratrice paraît discordant eu égard à ses valeurs. Peut-être cela explique-t-il qu'elle taise la nature de sa relation avec son patron. On sait qu'il la touche, qu'elle l'accepte, mais elle n'avouera pas jusqu'à quel point elle s'est engagée dans ce rapport non désiré, peut-être parce que, ce faisant, elle aurait l'impression de s'abaisser. Son patron appelle les femmes de sa vie (sa mère, sa maîtresse, sa femme), « douce<sup>67</sup> ». À la fin de la nouvelle, avant de recevoir un baiser, la narratrice se voit gratifiée du même qualificatif, ce qui, en bout de course, ne laisse plus beaucoup d'ambiguïté quant à l'importance de leur liaison, du moins pour lui.

---

<sup>59</sup> M. VINCELETTE. *Qui a rué Magellan ?* [...], p. 15.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.



En se penchant sur l'écriture propre à *Qui a tué Magellan ?*, on la trouve elliptique jusque dans sa syntaxe. Il manque dans la phrase un verbe, un sujet. Ou encore, la proposition relative se voit isolée de sa principale. On énumère alors des bouts de phrases tels que ceux qu'on trouve dans « Cinq postulats d'Euclide » : « À dix ans, il [Gabriel Contamine] aurait voulu devenir cartographe de renommée. Cartographier les Seychelles à bord d'un bimoteur. Découvrir des îles inconnues pour ne jamais en revenir.<sup>68</sup> » Les virgules qui auraient séparé les différentes propositions d'une même phrase ont été remplacées par des points. On ralentit le tempo ; on se complaît dans le rêve d'enfant du personnage. À l'instar de ce qu'on dénote dans le texte cité, les phrases nominales, adjectivales et infinitives du recueil à l'étude s'arrêtent à des détails, flânent, insistent ; elles imposent un rythme lent, parce qu'elles attirent l'attention sur une information ou parce qu'elles donnent dans le descriptif. Énumérées de la sorte, elles servent moins à créer un contexte qu'à l'imager. Elles se suivent et aménagent des pauses dans le tissu narratif.

*Resserrement de la narration : foisonnement de détails*

C'est du reste le premier paradoxe que cette analyse devait vérifier : à savoir que, malgré le fait que l'ellipse et la paralipse, en omettant la divulgation d'informations, accélèrent le temps de la narration, mais ralentissent d'autant la vitesse du récit. En d'autres termes, on supposerait qu'en taisant une information, on en vienne à raconter plus vite ; or, faire allusion à une chose prend plus de détours que la nommer, donc plus de temps. Évrard note que « [l]e lecteur de nouvelles peut avoir l'impression que le temps ne passe pas, qu'il est soumis à la répétitivité des événements et à la loi de l'éternel retour. La temporalité est faite d'une succession de fragments d'existence, d'instant qui se juxtaposent ou se superposent

---

<sup>68</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 48.

sans donner le sentiment du temps qui passe, de la continuité existentielle.<sup>69</sup> » *Qui a tué Magellan ?* oblige ainsi un face-à-face avec des descriptions, nombreuses mais non exhaustives, de personnages, d'instants, souvent constituées de détails.

Les personnages sont notamment décrits à travers les gestes qu'ils posent. Dans le contexte de la nouvelle « Chinook », ce choix semble tout à fait approprié. La narratrice travaille dans un bistrot où on demande aux acteurs américains de passage d'autographier des assiettes pour que le patron puisse les exposer « comme un trophée dans la vitrine arrière.<sup>70</sup> » Dans cet environnement mondain, les personnages s'observent les uns les autres et posent des jugements. La narratrice le fait aussi ; on a vu comment elle juge l'homme qui déclame son poème, tentant d'attirer l'attention d'un éditeur. Elle sent qu'elle subit le même sort, car ses collègues s'amusent sur le dos des clients, de sorte qu'elle reste « sous l'impression qu'elles médisent d'[elle], quand [elle] ne les regarde pas<sup>71</sup> ». Peut-être se croit-elle en proie au mépris des serveuses parce qu'elle projette sur elles le sentiment d'infériorité qui l'anime ; elle se dit « jalouse de la vraie vie<sup>72</sup> », tout en étant consciente de ses propres travers. Il y a donc sa relation discutable avec le patron, d'une part, et, d'autre part, sa façon aguichante de servir les clients, qu'elle ne s'explique pas d'ailleurs. Elle l'exprime ainsi : « Il [un client] aime aussi me voir prendre une cerise par la queue et l'envelopper de mes lèvres. Parfois, je me demande pourquoi je fais de telles sottises. Pour le pourboire ?<sup>73</sup> » Les personnages sont alors décrits à travers le regard de la narratrice. Chaque geste, épié, participe à leur construction.

Mais, dans « Chinook », il y a plus que les relations superficielles ; il y a aussi Simon, un homme marié et un père, dont la narratrice est secrètement amoureuse. Ce dernier vient au bistrot tous les vendredis soirs, s'assoit au bar derrière lequel elle se trouve, et ne parle pour ainsi dire jamais de sa femme. Les deux personnages entrent dans le jeu de la séduction.

<sup>69</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle [...]*, p. 27.

<sup>70</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ? [...]*, p. 14.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 17.

Elle « joue à paraître peu intéressée<sup>74</sup> », il « feint d'observer les belles filles qui entrent.<sup>75</sup> » On en apprend un peu sur Simon à travers les paroles qu'il adresse à la narratrice et qu'elle rapporte indirectement : « [...] il ne parle que de son fils qu'il adore. De ses soirées au club de dégustation de vins chers, de son chien qui pose sa gueule sur le rebord de son lit quand il regarde les nouvelles.<sup>76</sup> » On en sait un peu plus sur le statut de Simon : il est père, possède sûrement un bon revenu et aime son chien, symbole d'une fidélité indéfectible. Cette vie « rangée » constitue une entrave aux velléités de la narratrice, laquelle ignore dans quelle mesure Simon partage ses sentiments. Elle doit se taire sur cet « espace flou qui [les] sépare<sup>77</sup> ». Elle essaie d'imaginer la femme de Simon, veut comprendre à quel vœu il se soumet, mais « ce sont des questions qu'[elle] doi[t] garder sous silence.<sup>78</sup> » L'attrait doit demeurer en demi-teintes et au stade de la séduction, d'autant plus qu'il prend forme dans un espace public. Simon dévoile pourtant son désir, consciemment ou non, à travers son comportement. La narratrice le regarde et les indices s'accumulent. À son arrivée, par exemple, Simon « étire le cou pour voir si [la narratrice] est là.<sup>79</sup> » Une fois son verre servi, « il se lève trop souvent pour aller aux toilettes.<sup>80</sup> » Nervosité ? Puis, pendant que la narratrice va chercher une serpillière, le patron du bistrot la suit et l'embrasse. Simon les surprend : « Silencieux dans son complet noir, il tourne les talons et remonte les marches deux par deux, alors que [la narratrice] tente de le suivre. Il prend son manteau sur la patère qui vacille sur un pied, et sort du bistrot en coup de vent.<sup>81</sup> » Simon se sauve, effaçant du coup les marques d'ambiguïté quant aux sentiments qu'il éprouve envers la narratrice.

Dans la nouvelle « La coiffeuse de la rue Cardenas », la narratrice se décrit elle aussi à travers une énumération de gestes, lesquels sont inscrits à même ce singulier incipit :

---

<sup>74</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?* [...], p. 13.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 20.

Je suis cannibale. J'aime ronger la paroi intérieure de ma bouche, me dévorer les lèvres en les mordillant du bout des dents, caresser le fin fond de mon palais avec ma langue en frôlant ma luette. Je ronge aussi les ongles de ma main droite et ceux de mes doigts de pieds, quand personne ne me regarde. Je me grignote de l'intérieur. Et parfois, quand je tombe à vélo, je me mords la langue. Bientôt mes dents d'adulte auront poussé et je me mangerai tout rond<sup>82</sup>.

Cette fillette a pour père un entrepreneur en pompes funèbres, et « La coiffeuse de la rue Cardenas » raconte les funérailles de la coiffeuse du titre, en les intégrant dans le contexte familial du croque-mort. En effet, la famille habite au-dessus du salon funéraire, de sorte que la vie de la fillette peut difficilement se jouer hors de cet espace. Consciente de la particularité du milieu dans lequel elle grandit, elle ne fait rien pour éviter la marginalisation et « utilise [s]on statut de fille de croque-mort pour effrayer les enfants du voisinage.<sup>83</sup> » L'impuissance propre à l'enfance la contraint à cette façon d'agir, bien qu'elle se promette de devenir plus autonome, lorsqu'elle aura ses dents d'adulte.

En attendant, l'incipit par lequel elle se présente traduit un certain malaise. L'automutilation que s'inflige la narratrice, laquelle se qualifie de cannibale, découle sans doute de la confusion qu'une enfant peut ressentir face à la mort et à ses rituels, *a fortiori* quand ils deviennent un gagne-pain, un élément du quotidien. Le malaise grandit quand la fillette tente de se situer par rapport aux membres de sa famille :

Mon père, qui vient d'une longue lignée de gens fascinés par le macabre, a eu la mauvaise idée de devenir entrepreneur en pompes funèbres. Mon grand-père, Alvaro, était dessinateur de planches anatomiques pour l'hôpital général de Mexico. Les chirurgiens déposaient des cœurs tuméfiés sur sa table à dessin pour qu'il les reproduise à l'aide d'un crayon à mine<sup>84</sup>.

La fillette a aussi le goût du macabre, du cannibalisme, mais elle a une façon bien à elle de participer à cette fascination, puisque c'est elle-même qu'elle mange, soit l'intérieur de sa bouche. Inutile de préciser qu'elle n'approuve pas vraiment le choix de son père qui, en

<sup>82</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 101.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 102.

devenant croque-mort, a eu une « mauvaise idée ». Dans l'incipit, donc, en décrivant comment elle se mutile, la narratrice exprime son aliénation et son mal-être ; en brossant un tableau succinct du milieu familial dont elle est issue, elle prend la mesure de son héritage.

Selon Évrard, présenter ainsi les personnages en nommant leurs actions et en les situant d'emblée dans un cadre est fréquent dans l'écriture novellière. Il précise : « Les auteurs de nouvelles privilégient généralement les modes de caractérisation indirectes, implicites au niveau du dire (dialogue, direct ou rapporté), du faire (action, réactions dans une situation donnée, comportement), du regard des autres mais aussi du cadre [...].<sup>85</sup> » Cette façon de définir les personnages trahit un souci traduisant « la volonté de demeurer dans l'implicite, de suggérer plutôt que de dire<sup>86</sup> ». Dans les deux cas que nous venons d'observer, l'acte descriptif demeure équivoque : il présente les personnages, tout en restant assujettis à leur point de vue. Ainsi subsiste le doute de la narratrice de « Chinook » quant au désir de Simon, de même que la marginalité plus ou moins assumée de la narratrice de « La coiffeuse de la rue Cardenas ».

Il existe cependant un procédé plus simple et facilement repérable pour définir la psychologie d'un personnage : lui associer des marques directes, tel un métier, un état civil, ne serait-ce qu'un nom. Dans les nouvelles étudiées, ces traits identitaires sont toutefois tirés avec parcimonie. Peu de personnages-narrateurs possèdent un nom dans le recueil (d'où l'emploi abondant des termes « le narrateur » ou « la narratrice » dans cette analyse). L'autre, l'être aimé, a un nom, lui, mais le « je » reste anonyme. Dans les deux nouvelles qui emploient la narration à la troisième personne du singulier, les personnages principaux ont des prénoms, des noms de famille, même. Il s'agit de Gabriel Contamine dans « Cinq postulats d'Euclide », dont il a entre autres été question dans la réflexion sur l'incipit, et d'Alexandre Canuel dans « La calvitie du geai bleu ».

---

<sup>85</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle [...]*, p. 31-32.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 47.

Ces deux individus sont des laissés-pour-compte, des asociaux esseulés, rivés à leur téléviseur, l'un avec ses petits pois, l'autre avec sa vodka<sup>87</sup>. Ils ont des noms ; ce sont des êtres à part entière. Gabriel porte même un patronyme rare au Québec, « Contamine », avec comme référent le verbe contaminer, ce qui donne l'impression qu'on devrait éviter de le fréquenter. Dans les deux nouvelles, chaque fois que ces personnages sont nommés, ils le sont par leur prénom et nom de famille, comme si on voulait empêcher toute empathie, tout sentiment d'intimité envers eux, pour qu'ils restent marginaux, étrangers. Nouveau paradoxe : nommer le personnage crée une distance, un vide.

### *Resserrement de la narration : répétitions*

Les gestes que posent les personnages de *Qui a tué Magellan ?*, quand ils sont énumérés ne participent pas qu'à l'élaboration de leur identité. Quand on les mentionne à répétition, par exemple, ils instillent une impression de stagnation dans l'esprit du narrataire. Comme si le temps ne s'écoulait pas, on l'a vu avec Évrard, mais également comme si le personnage était prisonnier d'un état de fait immuable. Si l'on songe à la narratrice de « Chinook », qui subit les abus de son patron en le laissant faire, on constate que, dans ce cas-là, elle n'a pas besoin de se répéter pour qu'on ressente son oppression : les actes mêmes de son patron sont répétés. Le mode singulatif suffit ici à illustrer son trouble. Le passage suivant vient encore souligner le malaise de la narratrice : « C'est seulement chez le poissonnier que le patron ose me toucher en public. Au bistrot, c'est toujours entre deux portes battantes, dans le grand frigo où pendent les carcasses de bœuf [...].<sup>88</sup> » Dans ce passage, la narratrice choisit le mode itératif, qu'elle utilise une seule fois. Ce faisant, elle précise que les attouchements du patron font partie de son comportement habituel. La narratrice feint l'indifférence face à ces

<sup>87</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 91.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

événements ; cela vient avec son travail. En revanche, on pourrait aussi percevoir cette attitude comme étant une manière de se protéger et d'oublier les agissements de son patron. Elle n'y pense pas, sauf quand une occurrence survient, puis elle passe vite à autre chose. Quoi qu'il en soit, on comprend que la narratrice ne souhaite pas les caresses de son patron, « dans le frigo », comme une « carcasse de bœuf ».

Mais, à d'autres endroits dans le recueil, c'est bel et bien le mode répétitif qui souligne le caractère stagnant des personnages ou de l'état d'esprit dans lequel ils se trouvent. Dans « Un bœuf sur la langue », une fillette raconte comment elle a appris que sa mère attendait un autre enfant. « Mon frère est né dans un pot à épices à steak<sup>89</sup> », énonce-t-elle. Elle a accompagné sa mère à la pharmacie, où sa mère a laissé un contenant d'urine pour fins d'analyse. La fillette est mystifiée par la bouteille du test et par le fait qu'elle deviendra grande sœur. Elle pense et repense au contenant, mentionné à plusieurs reprises, dont à la page 35 : « Ma mère n'allait pas mettre au monde un enfant avec des sabots. Mon frère nageait dans une bouteille d'épices à steak. » Les répétitions montrent que la narratrice est obsédée par le changement imminent qui s'effectuera dans sa vie. Les répétitions traduisent de plus sa confusion par rapport à l'origine du frère prochain, par rapport surtout à l'attitude de sa mère qui reste muette. Plus tôt, la fillette est malade, prise d'étourdissement, et exprime son incompréhension face au mutisme maternel : « Je ne comprenais pas pourquoi ma mère ne voulait pas dire les choses telles qu'elles se présentaient à elle. Parler de la mystérieuse fiole donnée au pharmacien.<sup>90</sup> » La narratrice, elle, meurt d'envie de dévoiler le secret trop lourd pour elle. Si sa mère parlait, peut-être comprendrait-elle mieux la situation ?

La fillette annoncera d'ailleurs la nouvelle à une voisine qu'elle admire, espérant l'impressionner. À Julie la voisine, camarade de classe, petite fille modèle, elle se compare défavorablement, car elle en est ouvertement jalouse<sup>91</sup>. Julie lui rend visite et lui raconte ce

<sup>89</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 29.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 37.

qui s'est passé à l'école pendant que la narratrice était malade, et elle avoue à cette dernière qu'elle s'est ennuyée d'elle. La narratrice, surprise par cette révélation, entrecoupe le reste de la nouvelle par des exclamations : « Je manquais à Julie !<sup>92</sup> » Le mode répétitif marque ici un surplus de sens quant à la valeur qu'elle accorde à ce nouveau savoir, qui l'incite à trahir le secret de sa mère.

Le mode répétitif sert ainsi souvent à insister sur un événement. Dans « Cassandre », notamment, il signale la valeur symbolique d'un objet. Dans ce récit, on le rappelle, la narratrice sent approcher la fin de sa relation avec un homme marié depuis qu'elle a accouché de leur enfant. Elle porte à son annulaire une bague offerte par son amant. Les événements, les réflexions se raccrochent tous à cette bague dont la narratrice croit qu'elle a été subtilisée à l'épouse<sup>93</sup>. L'événement qui ne se serait déroulé qu'une fois, mais auquel la narratrice revient continuellement, reste un événement présumé. Elle suppose que, pour son amant, elle ne vaut pas un bijou neuf. La bague sert d'ailleurs de point de comparaison entre les deux femmes. La narratrice imagine la bague sans intérêt pour l'épouse, « une antiquité qui appartenait à sa grand-tante qu'elle déteste et dont elle a oublié l'existence<sup>94</sup> », alors que la maîtresse se définit à travers le bijou : « Parfois même, je crois que je ne suis qu'une bague à mon doigt.<sup>95</sup> » Du coup, on comprend sa déception, son sentiment d'insignifiance. Certains moments de sa vie la poussent à penser que sa valeur se limite à celle d'un bijou volé, puisqu'elle a « volé » le mari d'une autre. À ses yeux, la bague confère un statut légitime à l'épouse. Cette dernière « est celle qui vit avec lui. Elle est celle qui a un jour porté cette bague qui enserre [s]on annulaire. Ou celle qui a refusé de la porter.<sup>96</sup> » L'épouse possède un réel pouvoir. Elle pourrait décider de rompre son engagement. En revanche, la narratrice passe ses journées à attendre que son amant se libère pour lui rendre visite ; elle est « celle qui

---

<sup>92</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 37 et p. 38.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 58.



porte cette chose subtilisée<sup>97</sup> ». Elle doit voler son amant à sa vie officielle ; elle doit se résoudre à une existence marquée au sceau de l'attente, d'aventures spontanées plus exaltantes, mais ponctuelles. Elle se contente d'un homme qui s'est promis à une autre. Du même souffle, elle craint l'échec du couple, l'ennui intrinsèque à l'habitude. Elle porte la « bague qui [la] protège du mariage raté.<sup>98</sup> » Elle dit aimer la liberté que lui procure le statut de maîtresse. En revanche, la bague à son annulaire n'en symbolise pas moins l'engagement, l'union, de second ordre de surcroît, parce que la bague appartenait à une autre. De second ordre aussi, parce que c'est elle qui attend et lui qui choisit. Si rien ne l'oblige à prolonger cette relation, elle s'y engage néanmoins, comme si son couple ne comportait que deux personnes, en l'ancrant dans le concret, en lui donnant une suite : en laissant naître un enfant. On comprend finalement la profondeur de son attachement : « Je meurs lorsque j' imagine qu'il pourrait en avoir trouvé une autre [...] »<sup>99</sup> Voilà qui est ironique, puisqu'il y en avait déjà une avant elle, une dont l'amant ne lui a jamais dit qu'il la quitterait.

Si toutes ces répétitions, ces énumérations et ces descriptions ajoutent au sens de chacune des nouvelles, la rareté des détails peut également s'avérer éloquente. Les mots choisis pour décrire Cassandre, la fille illégitime de la nouvelle du même nom, s'éloignent de ceux se rapportant d'habitude aux bébés. On note tout d'abord que la narratrice ne parle pas de « son » bébé, mais « du<sup>100</sup> » ou d'« un<sup>101</sup> » bébé. Quand, en effet, Cassandre est « tout[e] rose », c'est qu'on rappelle qu'elle est « un péché<sup>102</sup> ». La narratrice relègue sa fille au même rang que sa bague, « la plus belle *chose* qu'[elle] possède, à part Cassandre.<sup>103</sup> » D'ailleurs, quand son amant la quittera, quand la bague ne voudra plus rien dire, « tout ce qu'il restera [à

<sup>97</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 59.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 55 et p. 56.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 57. Je souligne.

la narratrice] sera Cassandre, et ses yeux qui le [lui] rappelleront sans cesse<sup>104</sup>. » La mère mentionne ce trait de sa fille pour parler du père. Cassandre est donc une absence : elle est « insomniaque » et garde les yeux ouverts la nuit, « silencieuse », « sans pleurer<sup>105</sup> ». La Cassandre de la mythologie est celle qui est condamnée à dire la vérité, mais que personne ne croit jamais. Tout indique que le bébé de la narratrice de « Cassandre » a même renoncé à émettre le moindre son, sachant qu'elle n'aura jamais droit de cité. Elle incarne le non-dit même.

*Resserrement de la narration : foisonnement d'images*

Dans *Qui a tué Magellan ?*, Mélanie Vincelette procède par petite touches, semant çà et là des éléments qui font image. Toujours dans « Cassandre », la narratrice persiste à croire en son couple et se laisser berner par les promesses de voyage de son amant : « Venise et ses fresques. Un hôtel particulier sur le *ponte Vecchio*, un chat perché à la fenêtre, et du vin dans des coupes en forme de tulipes.<sup>106</sup> » Une telle perspective ouvre sur la langueur, avec le chat et le vin, et la rêverie, avec Venise et le *ponte Vecchio*. La narratrice sait pourtant que les voyages décrits par son amant ne se concrétiseront pas ; elle se dit «[g]angrenée par des rêves espagnols. Par des visions d'Italie, pareilles à celles qu'il lui donne les soirs d'été dans son jardin zen.<sup>107</sup> » Pourtant, elle a besoin de ces mensonges, tout en taisant le référent du pronom « lui ». Il ne peut s'agir d'elle puisqu'elle s'exprime dans la nouvelle au « je ». Du coup, à quelle autre personne l'amant donne-t-il les visions de prédilection de la narratrice ? À sa prochaine maîtresse ? Il se trouve chez lui, dans son jardin zen : est-ce sa femme ? Ou le jardin zen est-il une autre image, celle de son état d'esprit quand il laisse libre cours à ses fantasmes de

<sup>104</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 61.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 61.

voyages ? Quoi qu'il en soit, la narratrice, toujours consciente de la dualité de son amant, se révèle incapable de boudier son plaisir.

Le plaisir occupe une grande place dans le recueil, qui n'aborde pas que les motifs de l'adultère et de la perte. Dans « Cinq postulats d'Euclide », Gabriel Contamine, le grand timide qui se croit mésestimé tout en exécrant son collègue de bureau, est amoureux de Béatrice, la secrétaire de l'entreprise. Il voudrait d'ailleurs l'inviter au restaurant : « Ensuite, ils iraient manger chez le Chinois. Soupe au melon d'hiver, seiche et confiture de légumes, poulet avec huit accessoires. Des choses inconnues, étranges.<sup>108</sup> » La narration procède alors par touches à saveur gastronomique. Gabriel Contamine veut faire découvrir de nouvelles choses à Béatrice et lui montrer ainsi le caractère hédoniste enfoui sous sa timidité.

Les nouvelles de *Qui a tué Magellan ?* sont souvent construites de la sorte, soit en proposant des situations-miroir ou des images mises en opposition. On se souvient de « La coiffeuse de la rue Cardenas » et de sa petite narratrice cannibale. Dans cette nouvelle alternent le funèbre et la frivolité. Après la présentation de la narratrice et de sa famille, arrive feue Zara, la coiffeuse dont on prépare les funérailles ; elle « avait un ballon de cheveux rouge flamme » et des collègues « folichonnes, colorées<sup>109</sup> ». Pour retrouver cette ambiance festive justement, présume la narratrice, son père fréquente le salon de coiffure et s'échappe ainsi de son quotidien endeuillé. Ces visites ne vont toutefois pas à l'encontre de ses intérêts macabres ; il aime que Zara « le rase au couteau<sup>110</sup> », ce qui n'est pas sans risque. On retourne ensuite à un univers lugubre en détaillant le métier d'entrepreneur de pompes funèbres avec son lot de « pleureuses », de « petites tombes bleues ou roses » et de jeunes thanatologues qu'on surprend « nus, couchés sur le corps d'une fille dans la vingtaine<sup>111</sup> ». La suite allie les deux mondes en décrivant les funérailles de Zara, son cercueil, « le plus ornementé [du] catalogue », la « gerbe de cent roses rouges » qu'on y dépose, de même que les coiffeuses

<sup>108</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 47.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 104.

endeuillées et vêtues de noir, de « décolletés plongeants » et de « talons aiguilles<sup>112</sup> ». Ces allers-retours entre l'entreprise du thanatologue et le salon de la coiffeuse constituent une étrange rencontre entre deux univers a priori incompatibles, mais qui finissent tout de même par coïncider. Ils trouvent leur terme dans le silence de l'église, silence rompu par le père qui éclate en sanglots. La mère de la narratrice demeure exclue de cet étrange tango. Elle ne se réjouit pas des fréquentations de son mari, disant des coiffeuses « qu'elles ont des mœurs légères<sup>113</sup> », passage qui ne manque pas d'ironie. Avant que le père se mette à pleurer, la narratrice l'entend murmurer « Zara était mon amour<sup>114</sup> », et se mord la langue en pensant à sa mère, sans doute pour se convaincre de ne jamais trahir ce secret.

L'architecture de « La coiffeuse de la rue Cardenas », une suite de tableaux mis en regard, correspond à celle de nombreuses nouvelles du recueil. On a abordé « L'épice des juges » et son narrateur qui se remémore l'histoire de son couple dans un jardin. En souvenir, lui aussi va et vient entre Laurence, la femme auprès de qui il s'était engagé depuis longtemps, et Julia, sa maîtresse. Entre les images du passé, il y a celles du présent, soit celles du jardin où il se trouve. Dès le début de la nouvelle, par une description à caractère botanique cette fois, un constat est dressé quant à ce qui est advenu du couple :

Aujourd'hui, les deux bouleaux nains et les trois peupliers à grandes dents que nous avons plantés le premier printemps de notre arrivée ici ont perdu leur verdure éclatante. Les feuilles se sont desséchées et ont chuté. Il ne reste plus que les troncs, attaqués par des insectes inconnus qui se sont nourris pendant des mois des feuilles convexes.<sup>115</sup>

Ce que le narrateur et Laurence avaient tenté de construire à leur arrivée dans leur maison commune meurt donc. L'habitude et l'ennui s'étaient immiscés entre les époux : « Avec Laurence, le samedi soir à l'Express, nous ressemblions à deux statues de bois de teck l'une en face de l'autre. Plus un mot. Que des soupirs. Le même tartare de bœuf, le même Clos

<sup>112</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 105.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 65.

du notaire, depuis quinze ans. » Les sujets de conversation se sont épuisés à force d'être ensemble. Les plaisirs d'autrefois se sont ternis à force de répétition. Le narrateur poursuit : « Je ne pensais qu'à Julia. Au renouveau. À ses robes à fleurs au-dessus du genou. Au vent du printemps qui apporte avec lui le début de tout.<sup>116</sup> » La nouvelle semble ainsi s'articuler autour du pèlerinage du narrateur dans son ancien jardin et des analepses concernant l'une ou l'autre des femmes. Les souvenirs transportent le narrateur dans le temps, mais aussi dans l'espace : en France avec Laurence lors d'un voluptueux voyage, alors qu'il se réveillait « émerveillé d'être tout contre elle<sup>117</sup> » ; dans l'appartement de Julia à « danser le flamenco<sup>118</sup> » ; en Espagne avec Laurence, un voyage fade à cause de l'absence de Julia qui, au même moment, se trouve au Maroc, dans un ailleurs « tout près, trop près<sup>119</sup> ». Le narrateur n'annonce pas ces ruptures temporelles, sauf quand l'analepse concerne un événement ayant eu lieu dans le jardin ou dans son ancienne maison. Dans ces cas, il amorce sa remémoration par un « Je me souviens<sup>120</sup> », preuve qu'il voyage dans ses souvenirs. À une exception près, seul le changement de lieu indique qu'on ne se trouve plus dans le présent de la narration. Le personnage narre alors au passé plutôt qu'au présent, mais il n'y a pas de transition, de signal linguistique entre les souvenirs et le présent de l'intrigue. On est installé dans le jardin, puis menés ailleurs ; les lieux se portent alors garants de la chronologie de l'histoire. La narration procède d'une manière comparable dans « L'épice des juges », mais aussi dans d'autres nouvelles du recueil, dont « Qui a tué Magellan ? ». Cela permet de mettre en évidence que tous les éléments du passé ont participé à l'instant présent, sans compter qu'un tel procédé souligne la portée symbolique de chaque lieu mentionné.

Christiane Lahaie écrit, à propos de la représentation du lieu dans la nouvelle, que « [...] le travail du nouvellier, de la nouvellière, consisterait à faire éclater l'espace référentiel en une myriades d'espaces métaphoriques dont la somme n'est pas l'égale de ses parties, mais

<sup>116</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 69.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 65, p. 66 et p. 67.

bien davantage.<sup>121</sup> » De fait, les endroits auxquels repense le narrateur traduisent un affect particulier, propre à chacun. La France évoque la volupté, le plaisir de se trouver ailleurs avec Laurence, « un éclat de beauté<sup>122</sup> ». L'appartement de Julia, avant la rupture, respire la fête, la foire, « de la barbe à papa rose en repas du matin, du midi et du soir<sup>123</sup> ». La porte de sortie du narrateur « encagé dans la dorure de l'ordinaire<sup>124</sup> » montre qu'il se sent prisonnier de son destin. Quant à l'Espagne où « tout sembl[e] terne<sup>125</sup> », elle rappelle l'ennui, le vide créé par l'absence de Julia. Enfin, la ville s'oppose au précieux jardin dont les bouleaux meurent, mais qui survit tout de même au narrateur. Ultimement, ce dernier remarque un arbre nouvellement planté, un arbre qui a été offert à Laurence pour son anniversaire<sup>126</sup>, signe que Laurence a, elle aussi, une vie parallèle.

#### *Resserrement de la narration : mises en scènes*

Les procédés narratifs étudiés jusqu'ici, soit a) dresser un portrait en rapportant des gestes, b) mentionner à répétition un événement qui résonne dans la tête d'un personnage, et c) décrire par accumulation d'images, constituent une manière de récit qui tend davantage vers le *showing* que vers le *telling*. Les narrateurs ont tendance à montrer des personnages, des actions, des événements, plutôt qu'à les raconter. C'est dire encore qu'il y a une plus grande distance entre les narrateurs et ce qu'ils énoncent, qu'ils laissent peu de traces explicites de leur perception des faits relatés. Non pas qu'ils ne s'investissent guère dans leur récit. Ils le vivent plus qu'ils ne le racontent. Tout indique qu'ils misent sur la charge émotive

---

<sup>121</sup> C. LAHAIE. « L'écriture novellière et la [non] représentation du lieu », *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, sous la direction de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 105.

<sup>122</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [ ... ], p. 68.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 73.

que porte leur histoire. Quand la narratrice de « La coiffeuse de la rue Cardenas » se situe par rapport à sa famille en en dressant le portrait, elle ne souligne pas le caractère rebutant des occupations de son père thanatologue et de son grand-père dessinateur de planches anatomiques. Elle ne fait que mentionner qu'on déposait devant son grand-père des « cœurs tuméfiés<sup>127</sup> », qu'il les dessinait et qu'il adorait son travail. La simple évocation des cœurs tuméfiés suffit à en rendre le caractère répugnant. Simon qui fuit la narratrice de « Chinook », le petite d'« Un bœuf sur la langue » qui revient sans cesse au flacon de test de grossesse de sa mère, la bague de la mère de « Cassandre », les voyages du narrateur de « L'épice des juges », voilà autant d'exemples qui racontent, certes, mais surtout évoquent. Selon Jean-Pierre Blin, dans le genre littéraire de la nouvelle, il importe de faire résonner le texte. Il écrit : « Art de l'instantané, la nouvelle doit faire en sorte que cet instantané retentisse en nous et laisse des traces. Sinon, une propension trop marquée à l'anecdote risque d'amoindrir la portée du récit.<sup>128</sup> » La teneur évocatrice d'un texte lui confère de la substance. En montrant, en se gardant de commenter, de juger, on fait confiance aux éléments textuels, qui seront décodés, ou non, par le narrataire.

### *Concentration de la narration : unités symboliques*

Un travail soutenu d'interprétation est aussi sollicité par le deuxième phénomène attendu dans le cadre de cette analyse, soit le fait qu'une même unité narrative occupe plusieurs fonctions dans la nouvelle. Les unités narratives sont les plus petites unités signifiantes par rapport à la narration du texte. Dans la nouvelle, ces unités pourraient à la fois faire avancer l'intrigue et porter une charge émotive, soit collaborer à la composition d'une atmosphère, par exemple. Ce procédé est amplement repérable dans *Qui a tué Magellan ?*,

<sup>127</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan?*[...], p. 102.

<sup>128</sup> J.-P. BLIN. « Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle raconte-elle toujours une histoire? » [...], p. 118.

dans « Chinook », notamment. Vers la fin de la nouvelle, le patron embrasse la narratrice : « Entre les toilettes des femmes et le téléphone public, j'aperçois le visage rond du patron qui ne pouvait plus attendre et qui est descendu me rejoindre. Il me prend par la taille parmi les affiches des dernières représentations théâtrales.<sup>129</sup> » Ces deux indications servent non seulement à situer les personnages dans l'espace, mais ils traduisent aussi l'humiliation ressentie par la narratrice. Elle se laisse embrasser par son patron à côté des toilettes pour femmes, métaphore de ce qu'elle pense d'elle-même à ce moment ? Et le téléphone public ? Ne suggère-t-il pas la fausse intimité du couple ? Et les affiches, ne disent-elles pas que le narrataire assiste à un mauvais vaudeville ?

De même, dans « L'épice des juges », les descriptions botaniques du narrateur dépeignent son espace. Mais elles parlent surtout du réconfort qu'il ressent au contact des végétaux qui l'entourent. Il les nomme, il les connaît, il les a entretenus. Une plante retient son attention, alors qu'il médite sur Laurence et Julia : « [il] per[d] l'équilibre devant l'alchemilla. Une fleur longtemps utilisée comme plante médicinale pour guérir les blessures et les problèmes gynécologiques. [...] Elle se ressème spontanément. Les feuilles vert clair illuminent le jardin.<sup>130</sup> » L'alchemilla guérit, perdure. Elle est même un symbole de fertilité. Tout n'est donc peut-être pas perdu pour le narrateur, face à cette plante dont le feuillage lumineux transcende le présent. Qu'une unité narrative réponde à plusieurs fonctions à la fois ouvre potentiellement le texte sur de nouveaux sens. On le voit, encore une fois, la nouvelle s'exprime sur le mode de l'évocation. Encore une fois, les mots sont choisis judicieusement pour tendre la perche au narrataire.

<sup>129</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 20.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 69.



### *Structure du recueil et sens*

La structure du recueil elle aussi confère de nouveaux sens aux nouvelles qui la composent. Le « recueil-ensemble », selon la terminologie de Godenne, réunit des textes « sous un thème général [qui] forment un tout cohérent parce que chacun d'eux a une place et un rôle déterminé<sup>131</sup> ». Or, *Qui a tué Magellan ?* tendrait vers cette catégorie. Dans sa critique du livre, Lord note qu'« un motif [...] traverse [...] tout le recueil : l'apparition et la disparition de personnages.<sup>132</sup> » En effet, Simon de « Chinook » quitte abruptement le bistrot ; le père de « Cassandra » risque un jour de ne plus revenir, le narrateur de « L'épice des juges » a perdu Laurence, « La coiffeuse de la rue Cardenas » meurt. Mais la cohésion du recueil tient cependant à plus. Il y a continuité des motifs dans le recueil, de même que des noms de personnages qui reviennent, tels des échos entrecroisés.

On connaît déjà le Simon de « Chinook » ; il y a aussi les Simon de « Cassandra » et de « Maîtresse des sorbets ». Dans « Cassandra », l'amant de la narratrice se prénomme Simon, du moins à la page 56 du recueil. À la fin de la nouvelle, soit aux pages 60 et 61, il devient « Michaël », sans explication. Aucun indice ne laisse croire à deux amants. Si, de prime abord, cette ellipse nuit à la compréhension du texte, peut-être est-elle plus signifiante si on la situe par rapport à l'ensemble du recueil ? On pourrait dresser un parallèle entre les personnages de « Chinook » et de « Cassandra », puisqu'ils sont tous les deux mariés, ont chacun leur famille. Simon de « Chinook » pourrait devenir « Michaël » s'il s'engage dans une relation extraconjugale... Les jeunes femmes de *Qui a tué Magellan ?* s'entichent-elles toutes du même type d'homme ? N'y aurait-il qu'un seul type d'homme : l'infidèle ? La question est posée.

Le dernier Simon du recueil, celui de « Maîtresse des sorbets », soulève aussi des interrogations. Le cadre de la nouvelle ressemble à celui de « Chinook » : un bistrot, son

<sup>131</sup> R. GODENNE. *Étude sur la nouvelle de langue française*, Coll. « Bibliothèque de littérature moderne », n° 16, Paris, Librairie Honoré Champion, 1993, p. 154.

<sup>132</sup> M. LORD. « Failles, brisures, ruptures, gouffres entre les êtres, et parfois un peu de bonheur », *Lettres québécoises*, n° 117, 2005, p. 30.

propriétaire « pendu [au] cou<sup>133</sup> » de la serveuse au zinc, un Simon. Nul doute ne plane quant à l'identité de la narratrice. Elle se console de la même façon dans les deux nouvelles. Dans « Chinook », entre les claquements de doigts du patron auxquels elle obéit, elle se « procure un chocolat qu'[elle] avale tout rond.<sup>134</sup> » Dans « Maîtresse des sorbets », elle affirme que « l'on devrait toujours avoir un morceau de chocolat dans la poche en cas de détresse.<sup>135</sup> » De plus, dans les deux nouvelles, elle a le même rapport au vent. Dans « Chinook », le vent porte avec lui le renouveau du printemps. La porte du bistrot est ouverte au vent qui « bala[ie] dans tous les coins de la pièce les souvenirs que l'hiver a pris en otage.<sup>136</sup> » La narratrice veut sentir « le vent sous [s]on tablier quand [Simon] ouvre la porte.<sup>137</sup> » L'espoir persiste dans « Maîtresse des sorbets », comme le sous-entend cet aveu de la narratrice : « Mais je pense aussi à [Simon] chaque fois que la porte du bistrot s'ouvre et qu'un courant d'air frais souffle sous mon tablier.<sup>138</sup> » La narratrice de « Chinook » poursuit ainsi son récit dans « Maîtresse des sorbets ». Elle raconte, dans la seconde nouvelle, qu'elle devait épouser Simon qui ne s'est jamais présenté à l'autel. Dans l'intervalle séparant les deux textes, les traits identitaires de Simon ont été effacés. Les traces de l'épouse de Simon, de son fils, de son chien ont disparu. On sait seulement de Simon qu'il est juif, « fâché contre sa synagogue<sup>139</sup> », et qu'il avait choisi d'épouser une non-juive « pour choquer sa famille<sup>140</sup> ». S'agit-il du même Simon ? La nouvelle ne le précise pas, comme si la chose, somme toute, n'avait pas d'importance.

Ces deux nouvelles occupent une place judicieuse dans le recueil, « Chinook » au tout début, « Maîtresse des sorbets » en conclusion. L'ordre des autres récits semble traduire un souci de progression ténu, voire absent, mais la récurrence des motifs mentionnés plus tôt appuie l'idée voulant que *Qui a tué Magellan ?* constitue un recueil-ensemble. Du reste,

<sup>133</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 118.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 120.

Mélanie Vincelette avoue sa fascination pour « l'Orient, l'adultère, et l'horticulture<sup>141</sup> ». À ces motifs de prédilection, on ajoutera celui de la gastronomie. S'il était abondamment question de l'Orient dans le premier recueil de nouvelles de Mélanie Vincelette, *Petites géographies orientales*, les marques d'exotisme dans les nouvelles étudiées ici dépassent les frontières orientales et emmènent les narrataires en Afrique, en Europe et en Amérique du Sud.

### *Évocation et impression globale*

Que dire encore de ces personnages esseulés et silencieux ? Qu'ils s'accrochent à ces petits riens derrière lesquels se cache le bonheur : des profiteroles chaudes partagées par le cuisinier avec la narratrice de « Chinook »<sup>142</sup>, la boîte de feutres que réserve son grand-père à la fillette d'« Un bœuf sur la langue »<sup>143</sup>, les rouleaux impériaux (et les petits pois) de Gabriel Contamine<sup>144</sup>, le chocolat de la « Maîtresse des sorbets »<sup>145</sup>. La vie n'est pas composée exclusivement de grands événements, elle se glisse aussi dans les détails où les personnages réussissent à la trouver et à la savourer, malgré leur cynisme, malgré leur confusion, malgré leur déception.

Et l'impression globale qui se dégage de *Qui a tué Magellan ?*, par le choix esthétique d'une écriture elliptique, d'une écriture de l'évocation ? Que peut-il ressortir du discours paralogique, d'intrigues moins attachées à l'événementiel et davantage à l'émotion, à l'atmosphère ? Blin répondrait sans doute :

---

<sup>141</sup> G. THIBAUT. « Mélanie Vincelette : La détresse et l'enchantement », *Le libraire. Portail du livre au Québec*, [En ligne], 12 octobre 2005, <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=1653> (Page consultée le 21 octobre 2011).

<sup>142</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 18.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 117.

Ainsi en arrive-t-on à ce paradoxe étonnant : le conteur est celui qui n'a rien à raconter, ou si peu, et qui n'hésite pas à se servir de l'alibi d'une histoire pour jouer avec les mots [...] ou, dans un autre ordre de grandeur, à substituer à l'histoire une méditation sur la condition humaine.<sup>146</sup>

Quelle est-elle, la condition humaine examinée dans le recueil de Mélanie Vincelette, sinon une inévitable solitude ? L'incommunicabilité entrave le rêve de trouver l'autre. La réponse à la solitude ne se trouve pas dans la communication ; à quoi bon dire quand chacun a ses secrets et ses mensonges ? Quand tout se tapit dans le silence ? La vérité, valeur candide, ne semble pas avoir la cote. La réponse à la solitude se trouve paradoxalement dans la solitude, dans les plaisirs quotidiens qui réconfortent et apportent une manière de bonheur. Et pour écrire cela, quelle meilleure façon que de faire confiance au peu de mots nécessaires, de les laisser retentir chez le narrataire et de donner un sens au silence qui les entoure ?

Les questions de recherche de cette analyse se sont avérées pertinentes. Le caractère elliptique des nouvelles a été confirmé dans les incipits des nouvelles. L'explicit des textes et la structure du recueil peuvent aussi taire des informations et laisser les narrataires sans réponse. Plus particulièrement, l'emploi de paralipses a été confirmé ; les personnages choisissent de ne pas tout révéler, peut-être parce qu'ils ont honte ou que la nouvelle raconte tout en se taisant. L'écriture elliptique de Mélanie Vincelette procède lentement et confine les nouvelles de *Qui a tué Magellan?* à la durée d'un instant. Elle s'attarde à ses personnages, elle détaille leur environnement, elle dresse des portraits de famille. Se faisant répétitive, elle insiste sur des événements précis, moins pour situer leur importance dans une intrigue que pour établir la confusion ou le sentiment d'impuissance, d'emprisonnement d'un personnage. Elle choisit de mettre en scène au lieu de raconter, c'est-à-dire qu'elle cherche à évoquer, non à dire. Elle s'exprime par la métaphorisation, par la mise en miroir d'éléments textuels dont elle amplifie ainsi la portée. Elle se fie à la valeur symbolique des mots, et à la capacité d'interprétation du narrataire, apte à repérer leurs sens multiples. La narration se fait moins référentielle, plus chargée en émotions. Vu les motifs qui traversent le recueil, ce choix

---

<sup>146</sup> J.-P. BLIN. « Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle raconte-elle toujours une histoire ? » [...], p. 119.

esthétique semble traduire l'inutilité de s'expliquer dans un monde où l'incommunicabilité et le quotidien condamnent les gens à la solitude. Sur une note optimiste tout de même : la solitude n'est pas obligatoirement lourde. Il faut savoir saisir ses instants de bonheur.

**Retour sur *Dans le vide***

## *Jetée dans le vide*

Les nouvelles de *Dans le vide* ont pris forme d'elles-mêmes. Reformulons. Si les nouvelles de *Dans le vide* m'ont demandé beaucoup de temps et de travail, je les ai créées sans m'imposer de thème général, ni de forme narrative. J'ai suivi mon écriture pour voir où elle me mènerait, en espérant qu'elle me surprendrait, d'où le titre du recueil.

Le vide réfère au contenu implicite présupposé de mes textes. Mais j'ai aussi voulu, en me lançant dans ce projet de mémoire, me jeter dans le vide. J'ai dû, pour arriver à compléter l'exercice, m'obliger à écrire au lieu de simplement attendre la mystérieuse inspiration. Cependant, je l'ai fait sans planifier rigoureusement les nouvelles, leurs événements et leurs personnages. Je m'étais prescrit deux seules contraintes claires : d'une part, éviter d'écrire uniquement du point de vue d'une jeune femme, et d'autre part, me garder d'employer la narration au « je » de manière excessive. Il s'agissait de déjouer une tendance à composer des textes à teneur autobiographique. Par ailleurs, l'image de se jeter dans le vide se trouve dans les récits, même littéralement dans «Départs». Les nouvelles enfin rédigées, le temps est venu d'évaluer l'exercice.

Dans cette section, je retracerai le parcours des nouvelles présentées pour découvrir si elles répondent aux visées esthétiques et thématiques fixées avant leur rédaction et je comparerai mon travail avec celui de Mélanie Vincelette en notant au passage ce qui me paraît réussi et ce qui, peut-être, pose encore problème. Je n'effectuerai pas l'analyse formelle de mes textes, un auteur manquant de recul pour étudier sa propre création. La réflexion qui suit, impressionniste, s'attardera plutôt à mes intentions qu'aux effets des nouvelles.

Avant de commencer la rédaction des nouvelles de *Dans le vide*, je m'étais tout de même fixé quelques objectifs. Plus exactement, j'avais émis quelques prédictions. En me fondant sur les caractéristiques de mes textes précédemment composés, j'avais prévu que les personnages de mes nouvelles s'exprimeraient pas leurs gestes, par leur silence. Par le dialogue aussi, mais

le dialogue à interpréter, compris autrement que dans son sens premier. Je souhaitais illustrer une certaine marginalité, en nuances, en complexité, sans éclat ni brutalité. Sans tape-à-l'œil, bref. Je désirais de plus soulever des contradictions apparentes. Mes nouvelles viseraient à dévoiler des moments de déstabilisation pendant lesquels des personnages prendraient conscience du précaire équilibre du bonheur, ou du temps qui passe et s'échappe. Pour explorer leur rapport à eux-mêmes et aux autres, mes textes mettraient en scène des couples de toutes sortes : conjoints, amis, frères, sœurs, parents, enfants. La situation vécue par les personnages conférerait un nouveau sens à leur quotidien qui se ferait inusité, pressant ou inquiétant. De façon générale, il me semble que j'ai atteint ces objectifs.

### *Origines et intentions*

Mon intention en écrivant *Départs* était de composer un texte sur la mort qui ne serait pas lugubre, ce qui constitue un défi de taille quand on se rappelle qu'un personnage de la nouvelle se pend. Simone, la suicidée, devait être l'incarnation de la candeur. Elle se réjouit de bonheurs simples : un pique-nique, le vent sur sa peau. Elle n'a pas besoin de grand déploiement pour sentir la force de la vie ; elle ne s'implique pas dans les plans de voyage de Guillaume, se contente du moment présent, ne se pose pas de question. Elle vit sa sexualité avec une ingénuité qui déconcerte Guillaume. Amoureux d'elle, il aurait voulu que Simone précise pour une fois ses actes, qu'elle réfléchisse à leur sens. Se dénuder avec Guillaume, accepter ses caresses, signifie-il quelque chose ? Le sait-elle elle-même ? Simone pose ses gestes simplement. Et elle se suicide ainsi, simplement, parce que le large est immense, parce que le moment est fort, un moment parfait pour mourir. Inconséquente. J'ai pensé désamorcer la tension dramatique de la pendaison en appuyant le vélo de Simone sur un arbre, en insistant dans la nouvelle sur le son des vagues, le soleil. Et Simone qui garde les yeux ouvert sur le large. Ai-je amplifié le caractère macabre de la situation en essayant de



l'alléger? En mentionnant qu'elle n'avait pas toujours été « raide et bleue », je dis tout de même qu'elle était « raide et bleue ». Peut-être est-ce moi qui suis candide de penser qu'on puisse transcender le tragique d'une pendaison.

Quoiqu'il en soit, Guillaume se trouve en effet à un moment déstabilisant de sa vie, dans l'excitation d'une veille de départ en voyage, en pèlerinage sur le lieu de la mort de Simone, sur le point de comprendre (et de vivre) le motif du suicide de cette dernière. Comme Simone, il cherche le plaisir dans les détails simples, que ce soit la forme de ses morceaux de sandwich ou la façon dont il décapsulera sa bière. Toutefois, il veut aussi vivre des moments extraordinaires, en voyageant, notamment. Simone vit en se défilant, alors que Guillaume tente d'ancrer sa vie dans du concret. Il cherche le dialogue avec Simone, mais parle seul.

Je n'avais pas d'intention préalable avant d'écrire « *Bamboleo* ». *Bamboleo* à cause de la chanson des Gipsy Kings du même titre qui, dans son refrain, invite à la danse<sup>147</sup>, et que Naomi et Alex écoutent dans la voiture en se rendant à la montagne. Le terme espagnol *bamboleo* désigne de plus un balancement, une oscillation<sup>148</sup>. J'ai pensé que le titre convenait à la nouvelle parce qu'on devine Naomi à un carrefour de sa vie où il devient pressant qu'elle prenne une décision par rapport à son avenir. Elle n'occupe pas d'emploi stable. Son conjoint Mick, lui, a fait ses choix, avance, alors que Naomi « balance ». Elle se trouve dans un café, cherche l'attention des autres, observe leurs moindres gestes, occupe son temps à d'inutiles questionnements : quel genre de sous-vêtements la serveuse porte-t-elle ? Ennui ? J'ai plutôt voulu illustrer un personnage qui ne savait pas quoi faire. Qui voudrait continuer à s'amuser en dépit du temps qui file et des responsabilités auxquelles on doit tôt ou tard faire face. Le matin même, Mick a refusé de faire l'amour parce que c'est salissant. Il devait mettre le plaisir

<sup>147</sup> « Je danse, dansons le *bamboleo*. » LILI. « Paroles et traduction. Gipsy Kings : Bamboleo –paroles de chanson », *LaCOCCINELLE.net*, [En ligne], 7 mai 2004, <http://www.lacoccinelle.net/250452.html> (Page consultée le 9 novembre 2011).

<sup>148</sup> WORD REFERENCE. « Bamboleo », *WordReference.com. DiccionarioEspañol-Francés*, [En ligne], 2012, <http://www.wordreference.com/esfr/bamboleo> (Page consultée le 9 novembre 2011).

de côté pour se rendre à son entrevue. Le sérieux de la situation la trouble. Quand elle aborde Alex dans le café en lui demandant s'il s'appelle Michel et qu'il répond « non », elle dit : « Je sais, Michel, c'est... » sans terminer sa phrase. Comment allait-elle qualifier le prénom de son conjoint ? Que ressent-elle envers lui à ce moment ? De la rancœur ? Est-elle seule à vouloir repousser l'échéance ? Les activités dans lesquelles elle s'engage : la baignade et la danse. Seule, elle l'est presque dans ce café, « les gens sérieux travaillent ». Elle réussit à faire de l'autre client, Alex, son complice et l'amène grimper sur la montagne. Une autre activité dont la vie devrait être faite, le genre de défi que Naomi accepte volontiers de relever. L'accomplissement, même s'il ne mène nulle part ailleurs qu'au sommet, la satisfait. Elle se trouve au-dessus de tout. Au-dessus de Mick, le désormais responsable. Il me semble que la nouvelle rende l'irresponsabilité dans laquelle s'enlise Naomi dans son effort de freiner le cours de la vie, et la joie qu'elle en ressent quand elle réussit à le faire.

« Somnifère » présente un autre personnage qui perd son temps ; il occupe ses journées à entretenir sa haine pour son voisin. La première phrase de la nouvelle m'est venue de mon propre voisin, qui en effet travaillait sur un roman, mais que par ailleurs j'aimais bien. Les gestes et paroles du voisin devaient dresser le portrait d'un homme énervant, soit. Comme c'est le narrateur les rapporte, ils devaient plus particulièrement montrer l'obsession de celui-ci pour quelqu'un à qui, somme toute, il accorde beaucoup trop d'attention. Cette fixation transmet le désœuvrement du narrateur et, je l'espère, son désarroi. Il geint dans son sommeil « comme un chiot ». Son appartement est sale, il ne travaille plus. Sa conjointe s'impatiente. Il doute de ce qui adviendra de leur couple. Elle le laisse sans nouvelle. Pourquoi lui a-t-elle offert les somnifères ? Il ne peut plus se regarder dans la glace. Le voisin, au fond, lui sert de prétexte pour laisser les choses aller, pour ne pas se prendre en main. Et les somnifères lui permettent d'enfin se taire, sans pour autant le confronter à des questions fondamentales.

Quand j'ai écrit « Antonio », je revenais de voyage et je désirais aborder la réalité à laquelle on se voit confronté lorsqu'on se rend dans un pays pauvre. J'ai voulu explorer le

malaise ressenti face à la misère, le sentiment de culpabilité dû à la chance qu'on a eu de naître dans un contexte plus facile. L'agacement, aussi, de ne plus être perçu comme une personne, mais comme une source potentielle d'argent. Mélanie fait ce voyage dans le Sud et la constatation de la pauvreté la dépasse. Sous la chaleur « cuisante », ses observations la désenchangent : saleté, « homme ivre, affalé sur le trottoir ». Et cet enfant devant elle, visiblement gêné, qui lui demande de l'argent.

Il importait pour moi que Mélanie lui demande son nom, pour qu'il ne soit pas qu'un mendiant, pour qu'elle voie en lui un garçon. Antonio lui fait d'ailleurs penser à quelqu'un qui lui est cher, son neveu. Les descriptions du voyage qu'elle aurait fait avec son neveu visent à insinuer que Mélanie aurait pu voir de la vie, de la couleur, dans le pays où elle se trouve. Elle n'arrive pas à cet état d'émerveillement. Devant Antonio, l'action simple de manger un sorbet devient indécente. Elle s' imagine la vie que l'enfant mène et lui refuse quand même le dollar qu'il sollicite. Que Mélanie remette ses lunettes de soleil après avoir répondu à Antonio signifiait pour moi qu'elle fermait consciemment les yeux sur la situation de l'enfant, cédant à son impuissance face à la pauvreté.

L'image à l'origine de la nouvelle « Le temps (discrètement) », celle d'un parent sérieusement malade, symbolise un moment concret de prise de conscience de son vieillissement. De même, la guérison de maladies graves représente un achèvement. La narratrice ne reconnaît plus le visage de son père sous les tubes à oxygène, mais elle immortalise le moment en notant les caractéristiques de la plaie de ce dernier. Pour pouvoir souligner la victoire quand son père aura survécu.

La nouvelle a ensuite dévié sur un autre sujet. Du couple père-fille, on passe au couple de conjoints. L'empressement de la narratrice à avoir un enfant est la conséquence directe de sa conscientisation du temps qui passe : elle fait des listes de prénoms, elle en a assez des condoms. Elle vit seule ce nouveau désir. François, son conjoint, n'a pas vu le père à l'hôpital. J'ai voulu illustrer l'incommunicabilité du couple à ce moment de leur histoire. Lui, de trop

bonne humeur pour elle qui vient de voir son père alité, parle trop. Elle, de son côté, voudrait formuler quelque chose de l'ordre de la tristesse, de la brièveté de la vie : « J'ai peur que mon père meure » ? Mais elle ne le fait pas, elle ne communique que sa nervosité. Même à elle-même, quand elle tente de l'exprimer dans son journal, elle n'y arrive pas. À la fin de la nouvelle, elle s'adresse à un enfant imaginaire. La vie continue. La présence de François la console, de même que l'idée de l'enfant qui, un jour ou l'autre, naîtra.

J'ai écrit « Au large » pendant une période de deuil. Je souhaitais mettre en parallèle plusieurs points de vue sur le décès d'une même personne, pour explorer les différentes réactions possibles face à la mort. Le premier personnage de la nouvelle, la nièce de la défunte, incarne l'incompréhension vécue à la suite d'une mort par suicide. Sa tante, Michèle, est décédée par noyade. Pour montrer la douleur de la nièce, je lui ai fait prendre son bain. Il me semblait que ce serait pour elle un moyen de se rapprocher de sa tante. L'attitude de son conjoint devait illustrer son inconfort, son inaptitude à réconforter la nièce vu la gravité de la situation. Dans la deuxième partie de la nouvelle, les actions du père de Michèle se veulent empreintes de confusion. Il va contre l'ordre des choses qu'un parent enterre un de ses enfants. On présume que le père de Michèle, seul dans sa maison de campagne où il se perd, a vécu d'autres deuils ; lui reste-t-il assez d'énergie pour survivre au suicide de sa fille ? Le fils de Michèle, lui, souhaite outrepasser sa tristesse. Il le dit à son grand-père, il faut « [r]egarder devant ». Il tente de forcer le quotidien à reprendre son cours normal. J'ai voulu induire dans son comportement une certaine fiébrilité. Il prête trop d'attention à ses chats, il lave sa tasse avec trop d'application, il voudrait que sa conjointe se réveille. J'espère que mes lecteurs et lectrices y décèleront quelque chose d'artificiel, de l'ordre du déni. On ne peut pas ignorer le suicide de sa mère.

Dans « La bouture », j'ai mis en place une profusion d'images de renouveau. C'est le printemps, il y a le parfum du lilas, les tulipes, les branches des plantes que Rosalie ne se résout pas à jeter et dont elle fait des boutures. Il y a aussi la légèreté : une balade à deux sur

le même vélo, Joe Dassin. Émilien crée, il souffle le verre, il joue des airs à la guitare. J'ai voulu livrer un espace propice à la vie et que, dans ce lieu, une femme prenne un contraceptif d'urgence. Le moment n'est pas venu de concevoir un enfant, l'appartement est trop petit, il n'y a même plus de place pour une plante supplémentaire. Peut-être est-ce aussi parce qu'elle est trop jeune, toujours étudiante. Cette femme serait accompagnée de son conjoint, et les deux se démontreraient un amour sincère. Pour que le geste d'avaler la pilule ne soit pas pour eux un geste bénin. Et pour qu'ils puissent remettre le projet d'un éventuel enfant à plus tard.

Je désirais qu'au moins une des nouvelles rassemblées dans *Dans le vide* raconte l'histoire d'un personnage âgé, et il m'est venu le texte « L'ordre des choses ». J'ai parfois l'impression que, quand les gens vieillissent, ils perdent peu à peu leur identité aux yeux des autres pour ne devenir que des vieux. Leur histoire, sur le point de s'achever, ne compte plus. Le personnage de « L'ordre des choses » occupe de moins en moins d'espace. Contrairement à la majorité des personnages des autres nouvelles qui forment, comme prévu, des couples, il est seul avec ses souvenirs, conséquence du temps qui s'écoule. Mais, pour lui, son passé vaut encore quelque chose. Il le réconforte. Il rend pertinente son existence. Il s'attache aux marques de reconnaissance que les gens lui ont offertes. Le personnage est médecin. Quoique la narration soit au « vous », la focalisation interne s'ancre dans le point de vue du personnage. Il peut prévoir la manière dont la vieillesse affectera son corps. Il sait comment agir pour retarder les pertes d'équilibre et autres accidents, dans la façon de se lever, par exemple. Mais il sait aussi que le temps le dépouillera de ses facultés, ce que ses enfants constateront, impuissants, et qu'inévitablement, il mourra.

En revoyant les nouvelles de *Dans le vide*, je crois qu'elles sont restées proches de mes intentions de départ. Qu'en est-il des deux contraintes que je m'étais imposées avant de commencer la rédaction de *Dans le vide*, soit de ne pas écrire automatiquement du point de vue d'une jeune femme et d'éviter d'employer la narration au « je » ? Et qu'est-il advenu de l'économie de mots qui me semblait indispensable dans la maîtrise du genre nouvellier ?

J'ai présenté huit nouvelles pour le volet création de ce mémoire ; dans ces textes, on compte trois personnages féminins dont les indices laissent présumer qu'elles sont jeunes. Il s'agit de Naomi de « *Bamboleo* », de la narratrice de « Le temps (tranquillement) » et de la nièce de Michèle de « Au large ». En tenant compte que la majorité des nouvelles comporte plus d'un personnage et que la gent masculine est bien représentée, et ce, à plusieurs âges, le résultat me convient. Quant à la seconde contrainte, elle a amplement été respectée : seulement deux nouvelles sont narrées au « je ».

Par ailleurs, je crois - ou du moins, j'espère - que les actions des personnages et le cadre des textes expriment par sous-entendus la substance de chacune d'elles. Les personnages se trouvent à des points marquants ou tournants de leur vie : ils réagissent au suicide d'un proche, un voyage les expose à de nouvelles réalités, ils doivent empêcher une naissance possible qu'ils auraient du reste peut-être souhaitée, la vieillesse les force à déménager dans un loyer plus petit. J'avais prévu dépeindre des personnages dans des moments de fragilité. Je pensais cependant que les banalités de leur quotidien seraient plus exposées, comme c'est davantage le cas pour les nouvelles « *Bamboleo* » et « Somnifère ». Puisque Naomi de « *Bamboleo* » choisit de suspendre sa vie au lieu de s'engager dans le tournant qui l'attend, la nouvelle raconte une journée banale, tout de même chamboulée par l'entrevue de que passe son conjoint pour obtenir un poste important. Le narrateur de « Somnifère », lui, est décrit dans sa vie ordinaire, dans son appartement. Il tond la pelouse, il écoute des téléseries américaines. Sa vie, comme son logement, est en chantier. L'élément qui dérange son quotidien : Martha, sa conjointe qui, en rompant le contact avec lui, lui lance un ultimatum auquel il devrait réfléchir.

Je pensais aussi, dans mon écriture, explorer plus en profondeur les relations qui unissent les personnages. Deux personnages de *Dans le vide* se trouvent tout à fait seuls : le père de Michèle d'« Au large » et le « vous » de « L'ordre des choses ». Sans que cela ne soit planifié, il s'agit des deux personnages âgés du recueil. Comme si la vieillesse vouait à la

solitude. Il me semble que les autres personnages aussi sont isolés. À plusieurs reprises, le couple se déplace, c'est-à-dire que la nouvelle débute sur un duo dont un des personnages s'échappe pour en former un autre. Guillaume de « Départs » aimait Simone, c'est la sœur de cette dernière, Émilie, qui le reconduit à l'aéroport. Naomi de « *Bamboleo* » vit avec Mick, elle part en balade avec Alex. Martha délaisse le narrateur de « Somnifère » qui ne pense qu'à son voisin. Mélanie de la nouvelle « Antonio » est confrontée à l'existence du garçon du titre, elle pense à son neveu. Les personnages ne commettent pas d'infidélité ; je n'ai simplement pas mis l'accent sur le couple, comme j'ai cru que je le ferais. J'ai plutôt souligné l'importance de leurs sentiments, et c'est d'ailleurs l'état dans lequel se trouvent les personnages qui les isolent de l'autre. Parce que l'autre ne vit pas la même souffrance ni le même bouleversement. C'est notable dans « Le temps (discrètement) » pour la narratrice et François et « Au large » pour la nièce de Michèle et son amant. Il me semble que le seul couple uni de *Dans le vide* soit celui composé de Rosalie et Émilien dans « La bouture »...

*Mélanie Vincelette et moi*

*Dans le vide* partage donc avec *Qui a tué Magellan ?* le fait d'aborder les thèmes de l'incommunicabilité et de la solitude. Les deux recueils illustrent la notion d'altérité problématique telle que dégagée par Évrard. En se fondant sur les théories de l'esthétique de la nouvelle de Thierry Ozwald, Évrard explique que le personnage de la nouvelle, se trouvant en crise face à lui-même et au monde, tente en vain de reconstruire un certain équilibre. Ses rapports à autrui sont souvent illusoire puisque basés sur une incommunicabilité absolue<sup>149</sup>. Cela a déjà été vérifié dans *Qui a tué Magellan ?* Certaines de mes nouvelles se font cependant un peu plus optimistes. Les fins de « Départs », de « *Bamboleo* », du « Temps

---

<sup>149</sup> F. ÉVRARD. *La nouvelle* [...], p. 52.

(discrètement) » et de « La bouture » laissent deviner le rétablissement d'un certain équilibre, au moins temporaire.

Les autres similarités que j'ai notées entre mes nouvelles et celles de Mélanie Vincelette se rapportent plus à leurs thématiques qu'à leur forme narrative. Les visées de Vincelette quant à la concision dans l'écriture sont les mêmes que les miennes, telles que définies dans l'introduction de ce mémoire. L'auteure déclare au journal *Voir* : « Je veux que mon écriture soit la plus concentrée possible, que chaque phrase soit utile, qu'il n'y ait rien de banal<sup>150</sup>. » Quand j'accepte que des éléments de mes nouvelles paraissent banals, que ce soit seulement au premier abord, avant que les lecteurs et lectrices aient les indices nécessaires à leur interprétation. Selon Aude, nouvellière et romancière, l'efficacité d'une nouvelle dépend de l'atteinte de ces visées esthétiques. À la question « Quelles sont les qualités nécessaires, selon vous, pour qu'une nouvelle soit réussie ? », elle répond : « [...] Le nouage serré et implacable des éléments du récit. Pas de superflu, ni de creux. Que tout soit là, mais en même temps, que tout ne soit pas "donné"<sup>151</sup>. » Mélanie Vincelette et moi semblons nous fixer des objectifs communs dans notre écriture, certes, mais ceux-ci se concrétisent différemment. Ses phrases nominales, adjectivales, adverbiales, souvent se suivent, rythment les nouvelles de Mélanie Vincelette. La narratrice de « Chinook » se dépeint ainsi : « Maîtresse des élixirs, servante des serviettes de table en papier. Gardienne des petits cornichons et autres amuse-gueule. Distributrice des cartons d'allumettes. Allumeuse de cigares. Jalouse de la vraie vie<sup>152</sup>. » Je glisse aussi des phrases incomplètes dans mes nouvelles pour leur impact, le silence inhérent à leur lecture qui contraint à faire des pauses. J'avoue cependant que la fluidité des phrases plus longues me plaît. Ce passage de « Départs » décrit Simone : « Simone n'aimait ni les scènes ni les emportements. Elle était du genre à se promener dans le calme et à regarder autour. Ses deux phrases préférées étaient : « Je sais pas » et « Chhh, écoute ! » Le reste du

<sup>150</sup> E. PAQUIN. « Mélanie Vincelette : Les pissenlits par la racine », *Voir.ca – Musique, cinéma, resto, théâtre, livres*, [En ligne], 17 novembre 2005, <http://voir.ca/livres/2005/11/17/melanie-vincelette-les-pissenlits-par-la-racine/> (Page consultée le 15 novembre 2011).

<sup>151</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, n° 66, 1987, p. 66.

<sup>152</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ? [...]*, p. 16.



temps, sa bouche restait close. » La syntaxe elliptique de cet extrait de « Chinook » contribue, à mon humble avis, à souligner l'ironie de la description que la narratrice fait d'elle-même. Chaque phrase ajoutée démontre la futilité de son travail. Quoiqu'elle soit utile ici, ce n'est pas une construction narrative que je souhaite privilégier dans mes textes futurs.

Je l'ai souligné précédemment, Mélanie Vincelette écrit par images, par apposition de vignettes. Les images qu'elle choisit confèrent à ses nouvelles de l'exotisme, de la sensualité. « Juliette Guerre », texte qui n'a pas été retenu dans le cadre de ce mémoire, raconte les regrets d'un homme amoureux d'une femme disparue. Il débute ainsi : « Aimer Juliette Guerre était comme aimer une rivière de mercure, une dune de sable, une hyène<sup>153</sup>. » On imagine une femme sauvage, mystérieuse. Dans la même phrase, Vincelette aligne trois images, sans explication ni développement. Il me semble, pour ma part, que je brosse plutôt des tableaux, comme dans « L'ordre des choses », quand le narrateur évoque le souvenir d'un enfant mort-né : « Vous vous rappelez la patiente et le bébé que vous aviez déposé, emmaillotté quand même, dans les bras de la mère. Un bébé qui n'avait pas su respirer hors d'elle. Une mère seule dans une chambre salie de son sang. » Bien que le paragraphe soit court, l'image de la détresse, à laquelle le médecin apportera un certain apaisement, est développée. J'ai tenté d'établir une ambiance en trois phrases. Vincelette le fait en une phrase composée de trois images. Est-ce cela qui me donne l'impression que les nouvelles de Vincelette sont plus complexes, ont plus de « chair » ? Elle réussit à explorer plus de sujets à la fois. Parce qu'elle saute d'un à l'autre ? Elle construit du sens en plaçant ses images en opposition. Je l'ai souligné dans l'analyse de la nouvelle « La coiffeuse de la rue Cardenas », son salon mortuaire et son salon de beauté.

J'explore plutôt le même motif ou la même situation dont j'expose plusieurs aspects. L'exemple le plus probant est peut-être la nouvelle « Au large » qui raconte différentes réactions à l'égard d'un même événement, soit le suicide d'un être aimé. Pour arriver à leur

---

<sup>153</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 23.

donner plus de substance, peut-être devrais-je mettre en scène plus de personnages dans mes récits ? Plus d'événements ? Plus de détails ? Parce qu'il me faut plus de mots, plus d'ampleur, pour arriver à une évocation juste ? Des phrases incomplètes et courtes, des touches métaphoriques, des contrastes : l'écriture de Mélanie Vincelette opère par saccades.

Un autre élément tend à éloigner *Qui a tué Magellan ?* de *Dans le vide* : la part d'insolite du recueil de Mélanie Vincelette qu'on remarque entre autres dans les incipits des nouvelles. Le chocolat chaud empoisonné qui a tué l'évêque du Chiapas en 1648<sup>154</sup>, les chauves-souris à la confiture d'Abidjan<sup>155</sup>, la calvitie de début juin du geai bleu<sup>156</sup>. Dans le journal *Le libraire*, l'auteure révèle : « Pour moi, la beauté se trouve dans ce qui est différent. J'aime déterrer des anecdotes étranges<sup>157</sup>. » La beauté émane de ce qui est différent, je suis d'accord. Quand j'écris une nouvelle, je ne souhaite cependant pas mystifier mes narrataires avec quelque bizarrerie. Je souhaite plutôt soulever le caractère extraordinaire d'un moment *a priori* banal. En ce sens, mon point de vue sur la nouvelle s'apparente à celui de Madeleine Monette, nouvellière et romancière, tel qu'elle l'a exprimé dans la revue *Québec français* :

Pour moi la nouvelle permet, de par son caractère succinct, de rétablir d'entrée de jeu de petits faits humains au rang d'expériences essentielles. (Je songe ici à des événements mineurs de la vie intime ou sociale, à ces actes apparemment sans signification, sans conséquence, à ces pensées ou désirs obscurs, à ces épisodes ou incidents qui ne sont jamais quelconques que pour un œil indifférent...<sup>158</sup>)

Prendre un contraceptif d'urgence, comme le fait Rosalie dans « La bouture », n'est pas interrompre une grossesse. Beaucoup de personnes le feraient sans se poser de questions. Que Mick de « *Bamboleo* » passe une entrevue pour obtenir un poste important n'engage en apparence Naomi à rien. Pourtant, Rosalie et Naomi vivent des moments importants. Pour Rosalie, qui soignent les plantes et autres parcelles de vie, empêcher une grossesse éventuelle

<sup>154</sup> M. VINCELETTE. *Qui a tué Magellan ?* [...], p. 9.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>157</sup> G. THIBAUT. « Mélanie Vincelette, la détresse et l'enchantement » [...].

<sup>158</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle » [...], p. 60.

est signifiant. Que Mick obtienne le poste convoité pourrait l'éloigner de Naomi si elle ne trouve pas à son tour de travail ; ils ne vivraient plus au même rythme. Les actions et les événements du quotidien comportent leurs conséquences, aussi communs soient-ils.

Du côté des thèmes, outre la solitude et l'incommunicabilité, on trouve quelques ressemblances entre *Dans le vide* et *Qui a tué Magellan ?*. Dans deux de mes nouvelles, « Départs » et « Antonio », il est question de voyage. Guillaume de « *Départs* » pense au voyage suivant :

[...] la vingtaine d'heures de vol qui le mènera aux motocyclettes qu'il devra éviter, [le] poids de l'humidité qui chargera ses épaules. Il espère que les villageois des montagnes l'accueilleront dans leur demeure. Il veut s'entourer d'une langue qu'il ne comprend pas, manger des fruits au parfum douteux.

Ici comme dans « Antonio », quand Mélanie imagine le voyage qu'elle aurait pu faire si son neveu l'avait accompagnée, on trouve des notes d'exotisme : les femmes qui portent de lourdes charges sur leur tête, la volaille qu'on vend vivante dans les marchés, l'iguane rôti, les volcans en activité. Ces descriptions se rapprochent des détails sur des pays étrangers parsemés dans les textes de Vincelette. De plus, on peut établir un parallèle entre les nouvelles « Somnifère » et « Les cinq postulats d'Euclide ». Les thèmes se ressemblent : des voisins qui réussissent mieux qu'eux obsèdent les personnages principaux respectifs des deux nouvelles. Autre similarité : les personnages de mes nouvelles, comme ceux de *Qui a tué Magellan ?* aiment les plaisirs simples. Naomi de « *Bamboleo* » secoue la tête pour entendre le tintement de ses boucles d'oreilles, le narrateur de « Somnifère » crache là où il prévoit que son voisin se promènera, la narratrice de « Le temps (discrètement) » marche en dessinant des traces de roues de tracteurs. Si des événements apparemment banals s'avèrent parfois importants, les petits plaisirs peuvent aussi équivaloir aux grands.

Si mes nouvelles, comme celles de *Qui a tué Magellan ?*, disent des situations difficiles, mes textes les dépeignent avec moins de tragique que ceux de Vincelette. Mes personnages ont parfois peur de la vie, mais ils ne se sentent pas contraints au mensonge ou au silence pour

exister. Naomi de « *Bamboleo* » ne possède pas de statut social particulier ; elle n'en ressent pas de honte pour autant. Elle se rassure en projetant une reconnaissance future, celle d'un scénario de film honoré. Mes personnages assument mieux leur douleur, savent la vivre seul. Ils comptent moins sur l'autre. La nièce de Michèle dans « Au large » sait que son conjoint ne peut rien pour elle. Elle vit son deuil, c'est tout. Parce qu'elle sait que sa détresse l'inquiète, elle cherche même à aider son conjoint en lui trouvant une attitude réconfortante à adopter. Le personnage de « L'ordre des choses », lui, vieillit seul. Il ne s'en remet pas à ses enfants pour régler ses problèmes, il ne veut pas être un poids pour eux. Les personnages de mes nouvelles vivent une prise de conscience ou de la souffrance. Contrairement à ceux du recueil de Vincelette, ils ne se voient pas confrontés à la désillusion.

En étudiant le recueil de Mélanie Vincelette, j'ai conclu que le choix esthétique de l'évocation traduisait chez l'auteure l'inutilité de s'exprimer : l'incommunicabilité est insurmontable et la solitude, inévitable. Et dans mes nouvelles ? Que présuppose ce choix narratif ? Je privilégie la suggestion pour l'effet qu'elle produit sur le texte, notamment pour l'appel qu'elles lancent. Mais que signifie ce choix ? Les personnages de mes nouvelles, comme ceux de celles de Vincelette, sont seuls, et ils se heurtent parfois à l'incommunicabilité. Sans la même détresse, je viens de le mentionner. Ils acceptent davantage leur situation. Il me plairait de croire que l'impression véhiculée par mes choix formels est qu'en effet, on reste voué à la solitude, à la dureté de la vie, mais qu'il incombe à chacun de trouver ses réponses pour établir un éventuel équilibre. S'exprimer explicitement ne s'avère pas nécessaire quand on n'a pas besoin de l'autre.

L'homogénéité des motifs et des tons présente dans mon recueil *Dans le vide* en fait, selon moi, un recueil-ensemble selon la typologie de Godenne. Avant l'écriture des nouvelles, mon intention était en effet de composer des textes qui formeraient un ouvrage cohérent afin que le lecteur, souvent précipité dans le non-dit, ait des repères pour son interprétation. Des thèmes se font à mon étonnement prégnants dans mes nouvelles, ceux de la mort et de la

vieillesse. « Départs », « Le temps (discrètement) », « Au large » et « L'ordre des choses » traitent de l'un ou de l'autre ; il s'agit de la moitié des nouvelles présentées dans le cadre de ce mémoire. Je tenais à ce que « L'ordre des choses » soit la nouvelle qui clôt le recueil. Elle est, à mon avis, la plus réussie, et j'aime garder le meilleur pour la fin. Par ailleurs, des nouvelles sur la mort, c'est celle qui se termine véritablement sur une fin. Les personnages de « Départs » et d'« Au large » survivent à une défunte, tandis que dans « L'ordre des choses », c'est du personnage principal qu'on prévoit le décès.

Les nouvelles de *Dans le vide*, surtout en rendant compte des gestes posés par les personnages, dressent des tableaux de moments marquants, voire cruciaux, de leur existence. Vu ma fâcheuse tendance à penser que les explications vont de soi, il m'est ardu de signaler exactement où, dans mes textes, se trouve le non-dit : tout me semble clair. Je constate cependant sans en douter que mes nouvelles montrent des personnages en action plutôt que des explications quant à l'état dans lequel ils se trouvent, et que les dialogues comportent des sous-entendus. Ces procédés narratifs aménagent l'ambiance de chaque nouvelle sans que mes narrateurs ne disent explicitement les choses. J'ai donc respecté les contraintes formelles que je m'étais imposées.

### *Pour finir*

Dans un autre ordre d'idées, une question contextuelle se pose. Pourquoi ai-je mis tant de temps à écrire ce recueil de nouvelles, mis à part les contraintes événementielles ? En lisant Bertrand Bergeron, conteur et écrivain, j'ai trouvé un élément de réponse :

Une nouvelle me vient de n'importe où : un rêve, une anecdote, un fantasme, un fait divers. Cela importe peu. Ce qui amènera le passage au texte et qui, à mes yeux, fait davantage poids, c'est une certaine manière de placer la voix narrative, le ton, le style qui m'échapperont et me prendront au dépourvu dans

une sorte de traversée dont je suis le lieu temporaire, investi et dépassé par une parole qui s'impose et au travers de laquelle, chaque fois, je me fabrique d'une manière un peu différente. C'est dans ce sens-là que je parlerais de l'inconscient du texte, que je ferais l'aveu d'en être victime. Mais cette coïncidence est capricieuse et, une fois trouvée « l'idée » d'une nouvelle, elle peut me laisser en plan des années avant que le texte soit<sup>159</sup>.

Il aurait pu être davantage approprié pour moi de planifier solidement mon recueil de nouvelles, d'écrire avec plus de contraintes, donc de guides, au lieu de laisser libre cours à mon écriture. En m'imposant des thèmes ou des structures narratives rigoureuses, j'aurais pu écrire des nouvelles fort différentes de celles que je compose d'habitude. J'aurais pu explorer de nouvelles avenues et laisser le texte prendre forme de lui-même. J'aurais aussi pu me taire...

---

<sup>159</sup> [S.A.], « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle » [...], p. 62.

## **Conclusion générale**

En plus d'un compte-rendu des caractéristiques de l'esthétique de l'évocation fréquente dans le genre nouvellier et de l'analyse d'un recueil, ce mémoire comporte un volet création. Dans les sections précédentes, il a été question de textes. De textes d'une autre auteure, de textes que j'ai composés. Les principes théoriques dont j'ai rendu compte ont servi les nouvelles, pour qu'en ressortent leurs sens. Mais qu'en est-il du processus même de création de nouvelles ? Les textes résultent d'un travail dont il serait intéressant de noter quelques facettes. Pour clore ce travail, je propose donc un épilogue plutôt qu'une conclusion proprement dite : une réflexion sur l'acte de l'écriture.

J'ai déjà mentionné que la conception de *Dans le vide* m'avait demandé beaucoup de temps, et j'ai esquissé une hypothèse sur la raison de cette durée, soit l'attente de ce que Bertrand Bergeron appelle l'inconscient du texte. Y aurait-il d'autres raisons possibles, en rapport avec l'esthétique de la nouvelle ? Pour le genre de la nouvelle, quelle méthode de création serait à privilégier : l'improvisation, ou la planification serrée de chaque récit ? Enfin, sur quels critères tout auteur doit-il se fonder pour évaluer le résultat de ce processus de création ?

Ma conclusion sur l'exercice de création : pour moi, il fut difficile. La nouvellière et romancière Diane-Monique Daviau voit dans le processus de création d'une nouvelle une confrontation. Elle l'explique :

Mon faible pour la nouvelle vient du fait que ce genre littéraire permet mieux que d'autres la confrontation. Or, lorsque j'écris, je recherche beaucoup plus une confrontation que ce que l'on pourrait appeler une libération. Le roman, par exemple, offre une plus grande liberté d'action et, par le fait même, il libère davantage. La nouvelle, par contre, appelle à se confronter soi-même avec chaque phrase, chaque image, chaque mot, parce qu'elle repose justement sur la confrontation serrée de chaque phrase avec la précédente et la suivante. Je crois que ce travail des différents éléments du texte entre eux n'est réussi ou du moins satisfaisant que si l'on accepte, tout au long de la rédaction d'une nouvelle, de se coller soi-même sans ménagement avec chaque élément qui compose cette nouvelle<sup>160</sup>.

<sup>160</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent à la nouvelle » [...], p. 60.



Quand on écrit une nouvelle, chaque phrase écrite reste en mémoire. De ce fait, chaque mot ajouté apporte l'occasion d'une remise en question quant à sa justesse ou à sa portée. Y en aurait-il un plus clair ? Un plus précis ? Un moins explicite ? Vu mon esprit analytique, j'ai en effet eu tendance à me confronter avec chaque nouvelle phrase, ce qui a considérablement ralenti la vitesse de production des nouvelles. L'état d'abandon que je recherchais pour laisser libre cours à mon écriture était ardu à atteindre. J'arrivais sans peine à « me colleter [m]oi-même sans ménagement avec chaque élément » de la nouvelle. Ce qui me posait problème, c'était d'approuver mon propre choix de mots pour poursuivre l'écriture de la nouvelle, ou de trouver le résultat satisfaisant. J'ai d'ailleurs laissé plusieurs nouvelles en plan. La difficulté n'était pas de savoir faire confiance aux mots, mais de croire en mon aptitude à choisir les bons.

Car, dans une nouvelle, l'écriture se doit d'être rigoureuse et serrée. Paratte note que l'architecture de la nouvelle révèle un « pas-tout-à-fait-abouti » auquel est paradoxalement lié « une technique d'écriture dont la précision sera d'autant plus grande qu'elle doit se concentrer sur une zone d'activité plus limitée.<sup>161</sup> » Il faut à la nouvelle une écriture précise parce que dans le contexte du texte bref, les mots n'ont plus la même portée, André Berthiaume le rappelle : « chaque mot prend un relief particulier dans un court écrit.<sup>162</sup> » Très consciente que l'efficacité de la nouvelle dépend en partie de cette précision dans l'écriture, j'en venais sans cesse pendant la création des textes à m'interroger sur la manière d'exprimer tel élément ou tel autre. La question n'était pas de trouver le prochain événement ou ce qui adviendrait des personnages, mais de donner forme à ce que le texte devait évoquer. Grojnowski explique que ce souci est courant chez les auteurs de nouvelles : « Les nouvellistes [...] sont davantage concernés par des questions de mise en forme, d'expression, d'émotion à communiquer. Ils raisonnent le récit comme le feraient des poètes, en donnant la priorité aux

<sup>161</sup> H.-D. PARATTE. « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs » [...], p. 19.

<sup>162</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle » [...], p. 60.

questions de formulation.<sup>163</sup> » Mon obsession pour la formulation juste a compliqué la création de *Dans le vide*, donc. Au risque de contredire ce qui a été relevé sur l'esthétique de la nouvelle dans ce mémoire, je me demande par ailleurs si me questionner davantage sur la suite événementielle, ou sur l'identité des personnages, n'aurait pas contribué à donner à mes nouvelles plus de matière. Plus de substance exige-t-il plus de concret ? Godenne répond qu'« un sujet n'a pas nécessairement besoin de l'ampleur et de la complexité pour atteindre à un haut degré d'émotion et de résonance humaines.<sup>164</sup> »

À mes yeux, la visée de la précision de l'écriture n'est pas d'accéder à la forme parfaite ; l'enjeu n'est pas cérébral. La valeur évocatrice de la nouvelle dépend d'une formulation elliptique et juste de son histoire. L'objectif est d'atteindre le narrataire. Pascal Quignard explique :

Demeurer « songeur », prolonger le récit par le « silence » : de telles formules manifestent le désir de l'auteur d'outrepasser les limites de l'événement raconté, de faire en sorte que le lecteur l'interroge, rêve à son sujet, en exprime le sens, amplifie sa portée. On appelle résonances les sollicitations de ce genre, les échos par lesquelles une information, un effet, se prolongent en suggestions. Délimitée dans le temps de lecture, la nouvelle conjure les contraintes de la brièveté par des ouvertures sur l'au-delà du récit<sup>165</sup>.

Que le texte résonne chez le narrataire, voilà l'objet de mon processus de création. Transmettre une substance émotionnelle. Je juge les nouvelles d'autres auteurs réussies quand, longtemps après leur lecture, je repense à une phrase qu'elles contiennent, je m'émeus de ce qu'un personnage ressent. Souvent, ce n'est pas à la première lecture qu'une nouvelle me touche, mais à la seconde. Ou alors après la lecture. Un élément me revient, j'apprécie la nouvelle avec le recul. C'est l'effet que je souhaiterais créer. Je désirerais que la portée des mots dépasse leur référent pour que l'impact de la nouvelle se fasse sentir au-delà du temps de la lecture.

<sup>163</sup> D. GROJNOWSKI. *Lire la nouvelle* [...], p. 37.

<sup>164</sup> R. GODENNE. *La nouvelle française* [...], p. 153.

<sup>165</sup> P. QUIGNARD. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Galilée, 2005, p. 149.

Si j'ai rédigé *Dans le vide* en me souciant au fur et à mesure de la formulation de chaque phrase, je n'ai pas choisi consciemment tous les mécanismes narratifs des nouvelles. Je n'ai pas décidé de glisser ici et là des paralipses. Je ne me suis pas contrainte à tant de pauses descriptives. Je ne me suis pas imposé d'écrire sur le mode répétitif<sup>166</sup>. Ces procédés, selon moi, se mettent en place seuls. On les remarque, ainsi que leur efficacité, une fois la nouvelle terminée. C'est ici que j'ai le mieux atteint mon objectif de lâcher prise plutôt que de contrôler mon écriture. Daviau ne garantirait peut-être pas les résultats de cette manière d'écrire. Selon elle, la réussite d'une nouvelle tient à une composition rigoureuse :

Seule une très grande rigueur au niveau de la composition permet, selon moi, de faire voir, de faire sentir les choses, dans une nouvelle. C'est cette rigueur qui apporte, aussi paradoxal que cela puisse paraître, du souffle dans une nouvelle, i.e.[*sic*] qui crée cette illusion de liberté se dégageant d'une nouvelle réussie. C'est par rigueur dans la composition que l'on peut éviter le piège d'expliquer, d'exposer au lieu de simplement montrer, c'est par la rigueur que l'on évite donc la raideur. Pour que la nouvelle atteigne cette qualité de resserrement, d'économie, il faut tendre dès le début à l'interaction de tous les éléments qui la composent: personnages, propos, gestes doivent d'une certaine manière se répondre pour assurer à la nouvelle le rythme dont elle a besoin pour circonscrire en quelques pages à peine tout un univers<sup>167</sup>.

Dès le début et jusqu'à la fin, Daviau pense-t-elle, les composantes de la nouvelle doivent interagir de façon serrée. Est-il possible d'arriver à mettre en place les éléments d'un texte dans un ordre strict sans les avoir planifiés préalablement ? Est-il illusoire de penser que le texte puisse se construire efficacement de lui-même, ou, disons, selon l'instinct de l'auteur ?

Dans un autre cadre que celui de ce mémoire, je serais tentée d'expérimenter l'écriture de textes planifiés avec rigueur pour comparer les résultats des deux processus de création. Par ailleurs, sous d'autres aspects, les constructions narratives de mes nouvelles ont été composées à dessein. Elles n'étaient pas planifiées mais, pendant leur création, j'étais pleinement consciente de les mettre en place. Par exemple, j'ai décidé d'effectuer la narration

<sup>166</sup> Fais-je d'ailleurs un emploi notable du mode répétitif dans mon recueil ?

<sup>167</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle » [...], p. 65-66.

sur le mode du *showing*, c'est-à-dire que le narrateur montre les éléments de la nouvelle, les raconte sans se faire sentir. Plus qu'un choix délibéré, il s'agissait d'un des objets de ce mémoire : essayer de raconter sans nommer formellement. L'autre exemple concerne le phénomène de concentration de l'écriture, selon lequel les mots ou les phrases du texte y exerceront plusieurs fonctions. Certaines images se sont glissées d'elles-mêmes dans les nouvelles, mais j'ai déjà amplement abordé mon souci conscient et obsédant du mot juste.

D'autre part, comment évaluer, une fois la nouvelle composée, sa réussite ? Comment savoir qu'elle est terminée, qu'elle ne nécessite plus de retouche ? J'ai déjà mentionné l'effet que produit sur moi une nouvelle que je juge efficace : elle résonne, pour reprendre le terme de Quignard. J'ai aussi cité le point de vue de Daviau et l'importance qu'elle accorde à la rigueur de la composition d'une nouvelle. Trouve-t-on des critères plus précis pour apprécier la valeur d'une nouvelle ? Noël Audet, poète et écrivain, fixe les repères suivants :

1- l'économie de moyens. Un peu comme dans le poème, l'auteur de nouvelles cherche la concentration de l'information et des effets littéraires dans le moins de mots et de phrases possibles, pour surprendre son lecteur à chaque moment quand il s'attendait à autre chose, ou à la banalité. 2- et que le texte même une fois connu étonne encore le lecteur par sa construction, c'est-à-dire par l'arrangement des unités et leurs rapports réciproques. Le petit détail apparemment insignifiant de la deuxième ligne prend tout son sens à la vingt-cinquième ligne. 3- une micro-écriture: je veux dire le souci du détail, une grande précision linguistique, et en même temps un regard synthétique capable de résumer une situation en quelques traits (sans les oublier par la suite). Car la nouvelle n'oublie rien, dans les grandes lignes, et livre tous les détails immédiatement nécessaires au texte<sup>168</sup>.

Dans les grandes lignes, justement, les qualités relevées par Audet correspondent aux caractéristiques de l'esthétique du genre mises en relief dans ce mémoire. Il mentionne le souci d'économie dans l'écriture. Selon mes lectures et de mon propre avis, la concision dans l'écriture tend à atteindre et à solliciter davantage le narrataire ; Audet parle plus précisément de les surprendre. Il ajoute que, dans une nouvelle réussie, rien n'est de trop, tous les détails

<sup>168</sup> [S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent à la nouvelle » [...], p. 66.

concourent à la formation de réseaux de sens. Dans les chapitres théorique et d'analyse de ce mémoire, en réfléchissant au resserrement de la narration, j'ai insisté sur l'inclination de la nouvelle à s'attarder, à prendre son temps en racontant, soit par les pauses descriptives ou la narration sur le mode répétitif, par exemple. Audet invoque au contraire un « regard synthétique » pour « résumer une situation en quelques traits ». Je parlais de la construction de l'évocation ; je crois qu'Audet fait plutôt référence à l'élaboration d'un univers. Chaque nouvelle compose un monde particulier que l'auteur synthétise en effet dans un espace restreint.

Je trouve toujours délicat de revenir sur mon propre travail de création et je n'ai pas l'intention de le faire ici en profondeur ; il me semble que pour m'acquitter de cette tâche, je manque de recul et d'objectivité. Je préciserai cependant ceci : les nouvelles les plus réussies de *Dans le vide* sont, selon moi, « La bouture » et « L'ordre des choses ». Elles possèdent les qualités énumérées par Audet, et sont des mondes en soi. Je crois qu'on est mieux outillé pour évaluer le travail des autres, aussi me paraît-il pertinent d'achever cette conclusion par une appréciation rapide des nouvelles de Vincelette.

L'analyse des récits de *Qui a tué Magellan?* montre que ces textes répondent à une esthétique de l'évocation. Les narrateurs expriment beaucoup en racontant peu. Dans sa critique du recueil, Lord juge que « pour dire le difficile et parfois le plus facile, chez [Mélanie Vincelette], il n'y a jamais rien de trop.<sup>169</sup> » La composition des nouvelles est solide, comme le suggérerait l'étude de la structure de « La coiffure de la rue Cardenas ». La « micro-écriture » de Vincelette ouvre la porte sur des univers singuliers et surprenants. J'avoue avoir souvent été déroutée, peut-être parce que je cherchais trop de référentialité dans des images qui servent à évoquer, à construire une ambiance. L'écriture de Vincelette a été encensée par la critique, l'auteure a remporté plusieurs prix<sup>170</sup>. On en dit qu'elle est « précise », « pleine de rythme ».

<sup>169</sup> M. LORD. « Failles, brisures, ruptures, gouffres entre les êtres, et parfois un peu de bonheur » [...], p. 30.

<sup>170</sup> Prix du jeune écrivain francophone 2003, Prix Adrienne Choquette 2005 (pour *Qui a tué Magellan ?*), Grand Prix littéraire Radio-Canada 2007, Prix Anne Hébert 2007.

« Encyclopédique<sup>171</sup> ». C'est justement là que je souhaite soulever une interrogation. Je me questionne sur la pertinence des touches d'érudition ou d'étrange qu'intègre Vincelette dans les nouvelles de *Qui a tué Magellan ?* Je pense ici aux Ivoiriens d'Abidjan qui se nourrissent de chauves-souris, par exemple. Ce n'est pas l'intérêt de ces informations que je remets en cause ; mais participent-elles de façon appropriée à la construction de l'univers de la nouvelle ? Elles créent une telle rupture par rapport au reste du texte ; il me semble qu'elles dépassent parfois le cadre du récit et mènent plutôt à l'univers de Vincelette. Mais peut-être est-ce encore moi qui cherche trop le référent du texte...

Certes, l'écriture de *Dans le vide* s'est révélée exigeante. Je freinais mon élan en doutant de chaque phrase que j'écrivais. Je me confrontais à chaque mot ajouté duquel je cherchais la justesse, submergée par mon souci de rigueur dans l'écriture. Je me questionnais sur la pertinence, sur la nécessité de tout ce que j'écrivais, ce qui engendrait beaucoup d'interrogations et peu de textes. Ce faisant, je m'assurais cependant que mes nouvelles correspondent à l'esthétique de l'évocation souvent adoptée dans l'écriture novellière, telle qu'elle a été définie dans ce mémoire : concision dans une écriture où tout compte, créant des discours fragmentés par les silences. L'économie dans l'écriture ouvre le récit sur une portée symbolique en relativisant l'importance de la référentialité des mots. Conséquemment, l'intrigue de la nouvelle s'efface au profit de ce que le contexte de la nouvelle évoque.

Retournons aux textes. Pour dégager les caractéristiques fondamentales du genre, je me suis basée sur des théories traitant de la nouvelle au XX<sup>ème</sup> siècle. Or, nous voilà rendus au XXI<sup>ème</sup> siècle. Comment le genre bref évoluera-t-il ? Mon analyse ne s'attardait qu'à un recueil, paru en 2004, alors que le XXI<sup>ème</sup> siècle était encore neuf. Le recueil de Mélanie

---

MARCHAND DE FEUILLES. « Mélanie Vincelette », *Marchanddefeuilles.com*, [En ligne], [http://www.marchanddefeuilles.com/marchanddefeuilles\\_020.htm](http://www.marchanddefeuilles.com/marchanddefeuilles_020.htm) (Page consultée le 23 novembre 2011).

<sup>171</sup> C. DESMEULES. « Roman québécois – Petite fille laide », *LeDevoir.com*, [En ligne], 29 octobre 2005, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/93725/roman-quebecois-petite-fille-laide> (Page consultée le 9 novembre 2011).

Vincelette, *Qui a tué Magellan ?*, présente du reste des constructions narratives exemplaires par rapport à la théorie du genre. Eût-elle présenté des traits divergents de ce que mes lectures me permettaient de prévoir, j'aurais été en mesure d'esquisser quelques prédictions sur l'avenir du genre, encore qu'une seule œuvre ne soit pas un solide fondement. Je ne suis donc pas apte à me prononcer sur la question mais je la pose. Quelles propriétés le genre de la nouvelle, plus particulièrement le genre de la nouvelle au Québec, présentera-t-il au XXI<sup>ème</sup> siècle ?

## **Bibliographie**



[S.A.]. « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, no 66, 1987, p. 60-69.

BARTHES, Roland, et autres. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, Coll. « Points. Essais », n° 129, Paris, Seuil, 1981, p. 7-33.

BLIN, Jean-Pierre. « Nouvelle et narration au XX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle raconte-elle toujours une histoire? », *Nouvelle et narration : définitions, transformations*, sous la direction de Bernard Alluin et François Suard, Coll. « Travaux de recherche », Lille, Presses universitaires de Lille, 1991, p. 115-123.

CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture novellière », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, Coll. « Documents / Dont actes », n° 10, Montréal / Toronto, XYZ éditeur / GREF, 1993, p. 35-48.

DESMEULES, Christian. « Roman québécois – Petite fille laide », *LeDevoir.com*, [En ligne], 29 octobre 2005, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/93725/roman-quebecois-petite-fille-laide> (Page consultée le 9 novembre 2011).

ENGEL, Vincent. « Nouvelle et frustration : le je-ne-sais-trop du presque-rien ou le je-ne-sais-rien du beaucoup trop », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle: actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent Engel, Frasne, France / Québec, Canevas / L'instant même, 1995, p. 185-192.

ÉVRARD, Franck. *La nouvelle*, Coll. « Mémo », n° 65, Paris, Seuil, 1997, p.

FERNANDEZ BRAVO, Nicole. « Introduction », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », n° 3 / 4, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 15-18.

FERNANDEZ BRAVO, Nicole. « Le langage de l'émotion dans les textes littéraires », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », n° 3 / 4, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 261-277.

GAUVIN, Lise. « Le charme fugitif de la nouvelle », *Le Devoir* (Montréal), 29 décembre 1984, p. 19.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GODENNE, René. *La nouvelle française*, Coll. « SUP. Littérature moderne », n° 3, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 176 p.

GODENNE, René. *Étude sur la nouvelle de langue française*, Coll. « Bibliothèque de littérature moderne », n° 16, Paris, Librairie Honoré Champion, 1993, 270 p.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Coll. « Lettres Sup. Lire », Paris, Nathan, 2000, 210 p.

HENNINGER, Peter. « Le plein et le creux. À propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit », *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, sous la direction de Nicole Fernandez Bravo, Coll. « Langue – Discours – Société », n° 3 / 4, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 181-194.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'implicite*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Collin, 1998, 404 p.

LAHAIE, Christiane. « L'écriture nouvellière et la [non] représentation du lieu », *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, sous la direction de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 85-109.

LILI. « Paroles et traduction. Gipsy Kings : Bamboleo –paroles de chanson », *LaCOCCINELLE.net*, [En ligne], 7 mai 2004, <http://www.lacoccinelle.net/250452.html> (Page consultée le 9 novembre 2011).

LORD, Michel. « Failles, brisures, ruptures, gouffres entre les êtres, et parfois un peu de bonheur », *Lettres québécoises*, n° 117, 2005, p. 29-30.

LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, Coll. « Documents / Dont actes », n° 10, Montréal / Toronto, XYZ éditeur / GREF, 1993, p. 55-61.

LORD, Michel. « Les genres narratifs brefs. Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, 1987, p. 30-34.

MARCHAND DE FEUILLES. « Mélanie Vincelette », *Marchanddefeuilles.com*, [En ligne], [http://www.marchanddefeuilles.com/marchanddefeuilles\\_020.htm](http://www.marchanddefeuilles.com/marchanddefeuilles_020.htm) (Page consultée le 23 novembre 2011).

PAQUIN, Éric. « Mélanie Vincelette : Les pissenlits par la racine », *Voir.ca – Musique, cinéma, resto, théâtre, livres*, [En ligne], 17 novembre 2005 <http://voir.ca/livres/2005/11/17/melanie-vincelette-les-pissenlits-par-la-racine/> (Page consultée le 15 novembre 2011).

PARATTE, Henri-Dominique. « Architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. » *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield et Jacques Cotnam, Coll. « Documents / Dont actes », n° 10, Montréal / Toronto, XYZ éditeur / GREF, 1993, p. 15-33.

PELLERIN, Gilles. « Nous aurions un petit genre », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle: actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent Engel, Frasne, France / Québec, Canevas / L'instant même, 1995, p. 179-183.

QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Coll. « Lignes fictives », Paris, Galilée, 2005, 81 p.

THIBAUT, Geneviève. « Mélanie Vincelette : La détresse et l'enchantement », *Le libraire. Portail du livre au Québec*, [En ligne], 12 octobre 2005, <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=1653> (Page consultée le 21 octobre 2011).

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle*, sous la direction de Paul Carmignani, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 9-76.

VINCELETTE, Mélanie. *Qui a tué Magellan ? et autres nouvelles*, Montréal, Leméac, 2004, 120 p.

WESTLAKE, Jennifer. « In focus. Mélanie Vincelette : Hitting the Books », *McGill Reporter*, [En ligne], 9 septembre 2005, <http://www.mcgill.ca/reporter/37/01/infocus/> (Page consultée le 11 novembre 2011).

WHITFIELD, Agnès. « Traduire l'étrangeté : de quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », *La nouvelle québécoise au XX<sup>ème</sup> siècle. De la tradition à l'innovation*, sous la direction de Michel Lord et André Carpentier, Coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 19, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 91-106.

WORDREFERENCE. « Bamboleo », *WordReference.com. DiccionarioEspañol-Francés*, [En ligne], 2012, <http://www.wordreference.com/esfr/bamboleo> (Page consultée le 9 novembre 2011).

